

**ANAIS do VI CONGRESSO INTERNACIONAL**

**VI CONGRESSO INTERNACIONAL  
ROA BASTOS**

**Arquivos de Fronteira**

28 a 30 de setembro de 2011 - Foz do Iguaçu



**Unila – Universidade Federal de Integração Latino-  
Americana, Foz do iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011**

**Organizadores da publicação: Alai Garcia Diniz e Fleide  
Daniel de Albuquerque**

Organização, execução e patrocínio: **UNILA e Itaipu-Paraguay**  
Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO

**Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e  
Outras Linguagens - [www.nelool.ufsc.br](http://www.nelool.ufsc.br)**

**Junho de 2012**

**Notícias sobre o VI Congresso Internacional Roa Bastos – acessar o site da UNILA = <http://www.unila.edu.br/node/562>**

Na abertura do evento, as boas-vindas foram dadas por estudantes da UNILA em diferentes idiomas: guarani, quechua, aimara, espanhol e português, mostrando a diversidade de culturas que convivem na Universidade. Compuseram a mesa o reitor Héglio Trindade, o superintendente de Comunicação da Itaipu Binacional (Paraguai), Anibal Pozzo, e a professora sênior da UNILA, Alai Diniz, organizadora do congresso.

### **Oficina literária**

O escritor argentino Washington Cucurto ministrou a oficina Literatura Selvaje (selvagem). Ele ensinou aos participantes como são produzidos os livros do chamado movimento Kartonera, que nasceu na Argentina e se espalhou pela América Latina, com intuito de divulgar uma literatura alternativa de escritores que não encontram espaço para publicação.

Os livros são feitos com capas de papelão, pintadas artesanalmente, e folhas costuradas. “É uma fabricação de uma forma simples. Desta maneira, não esperamos que os outros façam por nós, mas sim fazemos por nossa conta”, explica Cucurto.

### **Mesas redondas e Conferência**

Na mesa redonda Entre Arquivos, a professora da Universidade de Paris 8 (França), Michèle Ramond, abordou na sua apresentação **La Frontera interior genérica de la escritura** aspectos diversos do último livro de Roa Bastos – **Madama Sui**. “Esse foi um livro em que o escritor paraguaio confessa abertamente sua vontade de escrever como mulher. É um testamento filosófico, humano no qual afirma que a inteligência do homem não é tudo”, explica Michèle Ramond.

Na conferência **Intercambios fronterizos, metamorfosis del espacio y desplazamiento lingüísticos**, a professora de Letras da Universidade de los Andes (Venezuela), Phil Zambrano, apresentou a novela **Código Arapóna**, do escritor paraguaio Maribél Barreto. “É um livro em que o autor põe em cena temas que são velados e foram deixados de lado pela historiografia oficial”, explica Zambrano. Ela leu passagens da obra, na qual são abordados temas como conflito e contradições na zona fronteira entre Brasil e Paraguai, deslocamento dos camponeses, pobreza rural, além de transformações e perdas da identidade cultural e linguística do povo paraguaio.

### **Encerramento**

Na programação cultural, o grupo Waynas, formado por alunos bolivianos da UNILA, apresentou danças típicas do país: Caporales e Tinkus. Após a apresentação, o primeiro dia do evento foi encerrado com o lançamento de livros e anais do **V Congresso Roa Bastos: Cien Años sin Barret**.

## SUMARIO

1. *Arte e Saúde – Humanizando o cuidado.* ARTE E SAÚDE – Profa. Dra. Marieta Fernandes Santos (UNIOESTE- FOZ DO IGUAÇU-PR)
2. *Entre o maracatu –nação e o candombe. Reflexões de uma dança em cortejo na América Latina* –Profa. Marcelo Monteiro Rabelo (PG F Angel Viana)
3. *Comunicação e Cultura dos Jovens na Região Trinacional* – Profa. Sonia Cristina Poltronieri Mendonça<sup>1</sup>(UDC- Foz do Iguaçu)
3. *Archivística de un expatriado* – Profa. Dra. Luizete Guimarães Barros (UFSC-UEM)
4. *Oralidad y escritura como matrices para un estudio comunicacional* –Prof. Dr. Aníbal Oruê Pozzo (UNA/UNE- Paraguai)
5. *Entre o lembrar e o esquecer: fronteiras da memória no romance Galíndez de Manuel Vázquez Montalbán* – Profa. Dra. Adriana Ap. Figueiredo Fiuza (UNIOESTE/CNPq/Fundação Araucária)
6. *Fronteira Brasil e América Latina: um cenário intercultural* -**Profa.** Rejane Hauch Pinto TRISTONI (Unioeste – Cascavel)
7. *Fronteiras de espaço e tempo em Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá (1919) de Lima Barreto* – Prof. Dr. Marcos V. Scheffel (UFAM)
8. *Fronteiras entre ficção e realidade nos relatos audiovisuais.* – Prof. Dr. Henrique Finco (UFSC)

---

<sup>1</sup> Professora Adjunto dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Faculdade Dinâmica das Cataratas (UDC), em Foz do Iguaçu (Paraná, Brasil). Graduada em Jornalismo (UEL) e mestre em Letras (Unioeste) em Linguagem e Sociedade. E-mail: [sonia@agencialeon.com.br](mailto:sonia@agencialeon.com.br)  
Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4162426Y7>  
Trabalho apresentado no Congresso Internacional Roa Bastos – Arquivos de Fronteira, em Foz do Iguaçu, no dia 29 de outubro de 2011, na mesa “Trajetórias Culturais Transfronteiriças”

9. *Disciplina e controle* - Prof. Dr Gilmar José De Toni - UNILA
10. *Fronteiras literárias: as línguas ibéricas e o portunhol-* .Fábio Aristimunho Vargas (Pós-Graduação UFPR)
11. *Dificultades del alumno brasileiro para el aprendizaje del español* –Profa. Dra. Nora Lucía Fragalá – UNILA
12. *Poética da guerra:as histórias de uma gente sem história*-Adenilson de Barros de Albuquerque (PG – UNIOESTE/Fundação Araucaria) e Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)
13. *Canção no exílio: trajetória, sons e política no Cone Sul.*- Prof.Dr. Alexandre Felipe Fiuza (UNIOESTE/ Cascavel)
14. *Victoria Ocampo:uma escrita na espacialidade do intermezzo* –Profa. Denise Scolari Vieira (UFBA/UNIOESTE)
15. *A nação ibérica para Miguel de Unamuno*- Profa. Cristiane Agnes Stolet Correia (UERJ/IL – UFRJ)
16. *Hamaca paraguaya: um godot guarani* – Prof. Fernando Mesquita de Farias (UNILA)
17. *El diálogo entre Gamaliel Churata y José María Arguedas* – Profa. Dra. Meritxell Hernando Marsal (UFSC)
18. *Fronteiras do Romance histórico contemporâneo:as faces de Colombo em Roa Bastos(1992) e Levinas (2000)* – Prof. Dr. Fleck, Gilmei F. (Unioeste – Cascavel)
19. *O poder da palavra para os guarani.* Profa.Dra. Catarina Fernandes (UNILA)

## Arte e Saúde – Humanizando o Cuidado

Marieta Fernandes Santos -  
UNIOESTE- FOZ DO IGUAÇU-PR  
[marieta\\_fs@yahoo.com.br](mailto:marieta_fs@yahoo.com.br)

Falar sobre a inter-relação entre Arte e Saúde é um desafio para mim enquanto docente e enfermeira envolvida com o cuidado em situações de ensino e em experiências pessoais enquanto filha, mãe, irmã, esposa e amiga de pessoas que vivenciam ou vivenciaram cotidianamente problemas de saúde e doença.

No que se refere a essa interlocução entre essas áreas e saberes podemos buscar em diferentes conceitos o eixo de aproximação e de vínculo.

Conversando com a Prof<sup>a</sup>. Dra. Alai Diniz, pesquisadora de Roa Bastos e incentivadora dos estudos e saberes da cultura latino-americana e sua relação com o ensino superior em nossa região fronteiriça e vejo que esse evento contribui para isso - a concretização de uma proposta de interdisciplinaridade e interculturalidade que a região possibilita.

Em vista disso, constatei que a utilização desse espaço para discutir saúde e sua relação com a arte vem de encontro com as propostas do Ministério da Saúde que em seus programas visa atender a população ampliando os pontos de atenção à saúde, por meio da desfragmentação do sistema de saúde, buscando na universalidade, equidade, integralidade e controle social a melhoria das relações entre os profissionais de saúde e usuários para uma atenção mais articulada e voltada para uma gestão em rede poliárquica de atenção à saúde, demonstrada pela mudança de conceituação hierárquica em saúde – níveis de atenção básica, de média e de alta complexidade para a formulação de uma horizontalização da rede em saúde

centralizando-se na comunicação por meio da Atenção Primária à Saúde (APS) (MENDES, 2009; BRASIL, 2004).

Como então conceituar arte e saúde? Para Aurélio a arte conceitua-se em “atividades que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito, de caráter estético, carregados da vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo do prolongamento e renovação”, é a “ capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos” (FERREIRA, 1999).

Na Constituição Federal do Brasil em seu Art. 196 (BRASIL, 1988) consta que “A saúde é direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação”.

Como falar de saúde sem relacioná-la à doença. A saúde – tem em sua representação conceitos como *equilíbrio, capacidade de realização e bem estar*, embora não sejam suficientes para delimitar o seu conceito. Enquanto doença representa *sofrimento, incapacidade e não atendimento de necessidades básicas do ser humano*. Esses conceitos se contrapõem, mas não podemos pensar saúde sem pensar em doença, porém ambos necessitam de um processo de construção e de re-construção ao longo da vida.

Ao relacionarmos os conceitos de arte e saúde, como também o processo saúde doença nos direcionou para o cuidado como instrumento da assistência de enfermagem, procurando nos programas de saúde elaborados pelo Ministério da Saúde aspectos importantes para a humanização do cuidado.

Segundo Cunha e Zagonel (2006) citando Waldow (1995) o cuidado tem sido definido a partir da vivência pessoal de vários autores – para Heidegger cuidado é uma forma de ser; segundo Griffin diz respeito ao sentimento e para Buber é demonstrado pela relação entre seres humanos, onde existe uma troca de experiências e de interesse interpessoal, dentre outras visões.

Assim ao descrever o cuidado podemos indicar como sendo a troca de relação entre duas ou mais pessoas, que vai da ética à estética, assim como na forma de ver e se dar ao outro. Para Cunha e Zagonel (2006) o cuidado é simplesmente:

“...uma atitude relacionada a sentimento de um ser humano para com outro ser humano, para com algo, que fundamentado num processo interativo, é realizado respeitando a dimensão existencial do ser e valorizando a expressão da experiência de vida de ambos no momento do cuidar. O cuidado ocorre nessa intersubjetividade humana, em uma relação dialógica de encontro genuíno entre profissional e ser cuidado, em um movimento de complementaridade de sentimentos, ações e reações”.

Neste contexto do cuidado e de sua humanização encontra-se o Programa Nacional de Humanização da Atenção e da Gestão da Saúde (PNH), que tem em sua essência a valorização das relações dos trabalhadores de saúde com o cuidado à saúde individual e a do outro – tendo como sujeito o indivíduo que busca os serviços de saúde, assim como é citado no PNH (BRASIL, 2004) quando se tenta tematizar a humanização da assistência surgem novas políticas de saúde e pode-se referir que: Humanizar é, então, ofertar atendimento de qualidade articulando os avanços tecnológicos com acolhimento, com melhoria dos ambientes de cuidado e das condições de trabalho dos profissionais.

Assim, espera-se que a fundamentação de uma política única de qualificação do Sistema Único de Saúde – a Humanização tenha em seu escopo a atenção à saúde acolhedora e de certa forma, voltada para o processo de trabalho na saúde.

Apesar da política de humanização demonstrar que ações ‘humanitárias’ nos serviços de saúde podem vir a mascarar a real necessidade destes locais e de seus usuários, iniciativas surgem na Rede de Assistência Hospitalar que têm como proposta a formulação de projetos artísticos que possibilitam aos pacientes ambientes mais acolhedores e de sensibilização à arte, à ética e à estética.

Na proposta do PNH (BRASIL, 2004) a humanização é considerada como um conjunto de estratégias para atender a qualificação e gestão em saúde no SUS, responsável pela:

“... construção/ativação de atitudes ético-estético-políticas em sintonia com um projeto de co-responsabilidade e qualificação dos vínculos inter-profissionais e entre estes e os usuários na produção de saúde. Éticas porque tomam a defesa da vida como eixo de suas ações. Estéticas porque estão voltadas para a invenção das normas que regulam a vida, para os processos de criação que constituem o mais específico do homem em relação aos demais seres vivos.



Políticas porque é na pólis, na relação entre os homens que as relações sociais e de poder se operam, que o mundo se faz”.

É nessa perspectiva da arte, ética, estética e políticas que trago a aproximação da arte e saúde, contrapondo-se à doença e às ações dos profissionais de saúde no Hospital Universitário de Maringá (HUM) - Universidade Estadual de Maringá – Paraná que tem implantado a PNH por meio do acolhimento por classificação de risco, com o objetivo de tornar mais humano a aproximação dos pacientes e familiares aos serviços de saúde e, neste caso em situações de urgência e emergência.

A opção de trazer nesse espaço acolhedor, entre profissionais da área de Letras e Educação a perspectiva da utilização da arte em espaços de saúde e doença fez com que buscasse em autores como Deleuze a noção do que é arte e sua complexidade com a saúde.

Para Pougy (2011) citando Deleuze (1997) :

“...o artista é um sujeito coletivo que viu demais e tornou visíveis os sintomas de uma sociedade. Ele cura os males do mundo pelo rompimento com os sistemas de controle da linguagem, pela destruição de regras sintáticas e gramaticais e por tornar atuais os enunciados virtuais que existem potencialmente no ruído da linguagem maior. Por tudo isso, Deleuze afirma que a Arte é a nossa Saúde, e o artista, o nosso médico, mas também o nosso pervertido, porque ele subverte a linguagem”.

É a aproximação ao texto de Pougy (2011) onde a arte é citada como a aproximação do docente a uma nova forma de expressar-se e assim trago essa conceituação para o ambiente hospitalar onde os profissionais de saúde estão em situações de estresse frente à tomada de decisões junto aos problemas de saúde dos pacientes e familiares e ainda ambientes inadequados para atender à população.

Pougy (2011) citando Corazza (2002) leva-nos a refletir sobre o ‘artista’ como “uma estética, uma ética e uma política a se inventar junto a uma educação que procura o não-sabido, o não-olhado, o não-pensado, o não-sentido, o não-dito”.

É nessa perspectiva que apresento como uma forma não banalizada de humanização do cuidado o projeto de extensão *Olhos Coloridos*, coordenado pela Artista Plástica e professora de artes Tânia Machado e elaborado pelas alunas que integram o Grupo de Artes Visuais – APIS, da Universidade

Estadual de Maringá (UEM), que teve como objetivo integrar espaços do HUM e sensibilizar pessoas que atuam e circulam no Hospital para o prazer estético propiciado pela expressão plástica, promovendo a humanização.

O Projeto Olhos Coloridos justifica-se pela importância de acreditar que o ser humano necessita relacionar-se com os outros e com o seu meio e a interação de artistas com os profissionais de saúde, especificamente Enfermagem, possibilitou a expressão visual pela arte no ambiente hospitalar.

Olhos Coloridos consistiu na integração de painéis artísticos com assuntos temáticos destinados a espaços do ambiente hospitalar – *UTI Pediátrica, UTI Adulto e Pronto Atendimento* do Hospital Universitário de Maringá.

Com o objetivo de trazer o resultado desta mudança no ambiente hospitalar entrevistei as artistas plásticas que deixaram suas marcas nos diversos cenários de trabalho do Hospital e, considero que a aproximação da arte à saúde, quer seja por meio de uma política de saúde ou por meio de projetos considerados humanitários permite mudanças nas vidas das pessoas internadas, quer sejam recém-nascidas, crianças, adolescentes, adultos e ou idosos.

Com isso, há necessidade de mudar nossas práticas, nossa forma de pensar e de agir e citando Pougy (2011) ‘precisamos ser intensos, eticamente intensos’, principalmente no que se refere à humanização do cuidado.

Considerando a necessidade de analisarmos a importância desse projeto no Hospital busquei nos resultados dados para nossa reflexão. Para o público deste Hospital “a arte é capaz de amenizar as situações de conflito, como no contexto hospitalar, desmistificando a condição de ‘sofrimento e dor’, propiciando um ambiente alegre, tranquilo e, humanizado às pessoas que nele circulam”.

Segundo Pougy (2011) “uma obra de arte é um ser de sensação, é a criação de uma forma conceitual, visual ou existencial que possibilita a materialização daquilo que está em germe no Sensível. Ela é uma passagem para o sensível”.

Mas quando conversamos com as artistas plásticas – *Tânia, Marlene, Lúcia, Nancy*, entre outras pudemos sentir a importância desse projeto no ambiente hospitalar e a necessidade de uma avaliação sistemática, assim como a participação do Grupo APIS em

outros espaços onde a dor e a angústia podem estar acometendo pessoas, podendo levar a arte como saúde, como diz Deleuze (1997) apud Pougy (2011).

Assim, coloco aqui na íntegra o resultado da conversa com uma das artistas do APIS para que possamos apreender que nas metas do Programa Nacional de Humanização existem outros vieses que poderão ser utilizados quando se refere ao ambiente de saúde, quer seja na atenção primária à saúde, quer seja em outros pontos de atenção.

Chamarei aqui a depoente como Beija Flor (BF)<sup>2</sup>, pois como ela se coloca é na expressão da natureza que ela exprime seus afetos e percepções.

A partir de seu depoimento analiso as respectivas unidades significantes:

### ***Hospital como mundo dentro de outro mundo.***

Para essa artista o Hospital “é um mundo dentro de outro mundo. Mundos muito diferentes um do outro, quem está dentro está vivenciando algo tão pessoal, tão particular que se esquece do mundo lá fora, para ele o mundo se resume no PROBLEMA”.

### ***Desrespeito frente à hospitalização do outro.***

“Para quem está lá fora, são tantas as futilidades, as opções que nem passa pela cabeça de quem está próximo de um hospital que a sua postura em determinados momentos atrapalha e até desrespeita quem está lá dentro”.

### ***A expressão da Natureza como FORÇA NO CRIADOR.***

Termos como tema a “Natureza muito me agradou, pois acredito que só no CRIADOR e na sua CRIAÇÃO podemos arrancar forças para sanar tantas

---

<sup>2</sup> Depoimento: “Para mim como Arte educadora participar do Grupo APIS e da Universidade é fundamental em minha vida. Sou de uma cidade pequena onde pouca coisa se oferece. Buscar na Universidade o conhecimento me recarrega de fontes novas de pesquisas, e faz estar sempre em busca da melhoria profissional e uma busca de conhecimento próprio nas idéias e na produção. Desde que me formei estou na UEM na busca desse conhecimento e isso faz com que eu tente levar ao meu aluno o prazer pelo conhecimento e pela arte”.(BF)

dores que um problema de saúde pode causar. Para mim a natureza deve ser representada sim, mas de um modo muito particular”.

### ***A Natureza expressando a Sutileza, Transparência e Movimento.***

Buscar a sua sutileza, transparência e o seu movimento são elementos que me fascinam por isso o meu interesse no movimento das águas, as pétalas das flores, e o voo do beija-flor.

- **Sutileza**, pois temos que buscá-la em nossas vidas, o mundo oferece tanta violência que precisamos da sutileza para compensarmos o que vemos e que não nos agrada.
- **Transparência** porque acredito que tudo que fazemos e que somos causamos transparências nos nossos atos, e também aos olhos do criador somos transparentes. A criança na sua ingenuidade admira e se encanta com a transparência das bolhas de sabão.
- **Movimento**: a vida é movimento, nós somos movimento, a natureza é movimento e tudo passa, dores podem ser amenizadas, podem ser esquecidas, é o movimento da vida.

Para esta artista e educadora é importante “estar diante de um quadro, onde ele possa me levar a reflexionar sobre a imagem, sobre as linhas e suas cores, onde ele possa me remeter a sensações e interpretações diferentes”.

Para mim o que me leva a produzir meus trabalhos são os motivos acima. Acredito na colocação de Johann Paul Richter - "**A arte não é o pão, é o vinho da vida**".

Retomando os conceitos de Pougy (2011) e sua citação de Deleuze (1997, p. 152) quando afirma que é no diálogo pedagógico frente as obras de arte criadas em toda a sua expressividade estética que emerge como se entrou e saiu do encontro. Segundo Pougy (2011) elas mostram a intensidade de um encontro e se a partir dele surgiu um:

“composto intensivo que vibra e se estende, que não quer dizer nada, mas nos faz girar até captar em todas as direções o máximo de forças possíveis, cada uma das quais recebe sentidos novos ao entrar em relação com as demais” (DELEUZE, 1997, p. 152).

Concluindo esse trabalho considero que é nessa sutileza, transparência e movimento que nós profissionais de saúde e educação temos que vivenciar o eixo de aproximação e vínculo entre a arte e a saúde, articulando uma atenção mais humana e de qualidade no processo saúde doença.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Casa civil. Sub chefia para assuntos jurídicos. Presidência da República, 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm). Acesso em: 25 de setembro de 2011.

Brasil. Ministério da Saúde. Secretaria-Executiva. Núcleo Técnico da Política Nacional de Humanização. *HumanizaSUS: Política Nacional de Humanização: a humanização como eixo norteador das práticas de atenção e gestão em todas as instâncias do SUS* / Ministério da Saúde, Secretaria-Executiva, Núcleo Técnico da Política Nacional de Humanização. – Brasília: Ministério da Saúde, 2004. 20 p.: il. – (Série B. Textos Básicos de Saúde).

Cunha P. J. C, Zagonel I. P.S. A relação dialógica permeando o cuidado de enfermagem em UTI pediátrica cardíaca. *Rev. Eletr. Enf.* [Internet]. 2006;8(2):292-7. Disponível em: [http://www.fen.ufg.br/revista/revista8\\_2/v8n2a14.htm](http://www.fen.ufg.br/revista/revista8_2/v8n2a14.htm). Acesso 23 de setembro de 2011.

FERREIRA, A. B. H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128p.

MENDES, E.V. *As Redes de Atenção à Saúde*. Escola de Saúde Pública de Minas Gerais. 2009.

POUGY, E. Parágrafos do texto: Por uma educação potente. *Portal Cronópios*. 2011. (5/5/2011). Disponível em: <http://poeticasvisuais->

[poeticasvisuais.blogspot.com/2011/09/composicao-da-linguagem-artistica.html](http://poeticasvisuais.blogspot.com/2011/09/composicao-da-linguagem-artistica.html).

Acesso em: 25 de setembro de 2011.

WALDOW, V.R. et al. *Maneiras de cuidar, maneiras de ensinar: a enfermagem entre a escola e a prática profissional*. Porto Alegre (RS): Artes Médicas, 1995.

## **ENTRE O MARACATU-NAÇÃO E O CANDOMBE:**

Reflexões de uma dança em cortejo na América Latina

**Marcela Monteiro Rabelo<sup>3</sup>**

Programa de Pós-graduação da Faculdade Angel Vianna

marcelamrabelo@yahoo.com.br

marcela.cead@gmail.com

### **1. Introdução**

#### **1.1 Apresentação**

A trajetória histórica da América Latina<sup>4</sup> não nos deixa negar uma ancestralidade comum aos diversos países integrantes desta região. Mais que uma denominação determinada por um tronco linguístico comum, a expressão América Latina traz um discurso imbuído de fatores culturais, étnicos, políticos, econômicos e sociais.

É na confluência de tais fatores que nasce, neste território fértil, as danças presentes nos dois folguedos aos quais nos reportamos neste estudo: O maracatu-nação<sup>5</sup> (ou de baque virado), vivenciado em Pernambuco - Brasil e o candombe<sup>6</sup>, originado em Montevideu - Uruguai.

Embora geograficamente distantes tais danças apresentam uma proximidade que é dada por suas matrizes culturais, por suas histórias e pela trajetória traçada nos dois

---

<sup>3</sup>Bacharel em Design (UFPE). Pós-graduada em Dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ) em parceria com a Compassos Compainha de Danças (Recife). Bailarina da Cia. de Dança Artefolia. Designer do Centro de Ensino e Aprendizagem à Distância (CEAD/UFPE). E-mail: marcelamrabelo@yahoo.com.br. Autora deste trabalho sob a orientação de Adriana Ribeiro de Barros, Mestranda em Educação pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE).

<sup>4</sup> O termo *América Latina* é empregado neste estudo com a finalidade de enfatizar o tronco histórico comum dos países que fazem parte da mesma. Mesmo entendendo que, no trabalho em questão, estamos dando destaque ao estudo de danças que se estabelecem em apenas dois países desta região, o Brasil e o Uruguai.

<sup>5</sup> Para este trabalho estamos nos referindo ao Maracatu-Nação vivenciado no estado de Pernambuco, apesar da vivência do mesmo em outros estados brasileiros.

<sup>6</sup> O candombe ao qual nos referenciamos no corpo desta pesquisa refere-se ao vivenciado na Região do Rio da Prata, mas precisamente o *candombe uruguaio*. Essa ressalva torna-se importante no sentido de existirem manifestações homônimas como o *candombe do açude* (Minas Gerais - Brasil).

países em que são vivenciadas. E em um sentido contrário, possuem singularidades que as fazem únicas em sua própria história, em suas músicas e principalmente no dançar de cada uma delas.

## 2. Veias D'África no Brasil e no Uruguai

Segundo Ferreira (2008), a América Latina é caracterizada pela multiplicidade de povos afro-descendentes, seja em países em que há sociedades e culturas predominantemente negras, como é o caso do Brasil, até outros como o Uruguai com importantes e significativas minorias.

A chegada dos escravos africanos nos trópicos é marcada principalmente por agrupamentos que compreendiam diversas etnias, e sob a condição opressora, tribos e famílias foram separadas.

Entretanto, muitos autores costumam subdividir, os negros chegados à América Latina em *bantos* e *sudaneses*. Porém, essa divisão, por si só, engloba uma diversificada gama de etnias.

Os povos *bantos*, em geral, estão caracterizados, principalmente, pelo agrupamento através do viés lingüístico, ou seja, grupos étnicos negros africanos do centro, do sul e do leste continente que apresentam em comum à raiz lingüística *banta*<sup>7</sup>. Costuma-se atribuir ao grupo *banto* os escravos africanos provenientes da África equatorial e tropical, da região do golfo da Guiné, Congo e Angola, Moçambique, planaltos da África oriental e costa sul. Já os *sudaneses* estão comumente relacionados aos povos vindos da Nigéria, Daomé e Costa do Marfim. No Brasil, há estudos que afirmam a predominância do desembarque desses grupos por estados:

Os negros trazidos para o Brasil pertenciam, principalmente, a dois grandes grupos étnicos: os sudaneses, originários da Nigéria, Daomé e Costa do Marfim, e os bantos, capturados no Congo, Angola e Moçambique. Estes foram desembarcados, em sua maioria, em Pernambuco, Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Os sudaneses ficaram na Bahia.<sup>8</sup>

Ainda nesse sentido, de acordo com Barros (2006, p.12), sobre o grupo banto:

Os bantos que aqui aportaram nesses mais de 300 anos de escravidão eram de grupos distintos: de Angola e do Congo na maioria das vezes, mas também da Guiné, de Cabo

---

<sup>7</sup> O termo genérico banto surgiu em 1860 e está atribuído a um grupo de cerca de 2000 línguas.

<sup>8</sup> Informações disponibilizadas pelo site da Secretaria de Educação da Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/traf\\_negreiro.html](http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/traf_negreiro.html).

Verde, de São Tomé, da Costa da Mina, da Costa dos Escravos, de Moçambique etc., e eram genericamente chamados de angolas, benguelas, cabindas, congos, moçambiques.

Sobre o caminho de distinguir etnias através dos grupos *banto* e *sudanês* como já citado, é revelante a fala de Peixe (1980, p.115), sobre o surgimento dos maracatus-nação:

O maracatu [...] *deve haver-se derivado do cortejo do auto dos congos e das nações de outrora* – parece refletir elementos de origem banto, da mesma maneira como ocorrem reminiscências de fonte sudanesa estas naturalmente aqui reinterpretadas e adaptadas aos motivos do folguedo.

Em Montevidéu, no Uruguai, embora o tráfico de escravos africanos tenha se dado posteriormente (em relação ao Brasil), em meados do século XVIII, quando o país já se estabelecia enquanto colônia espanhola, há afirmativas que também induzem a predominância do grupo *banto* na formação da cultura afro-uruguaia, como verificamos em Simão (2006):

[...] Montevidéu, capital do Uruguai, foi fundada pelos espanhóis em 1724. Em 1750, começou a entrada de escravos africanos, sendo que, em princípios do século XIX, já excedia os 50%. Esta população não era homogênea, mas oriunda de uma África multiétnica e culturalmente muito variada, sendo a maioria de origem Banta.

Entretanto, para além de tal subdivisão, por sempre termos uma referência de que tais grupos já englobavam uma série de outros grupos com culturas diferenciadas entre si, podemos ressaltar aqui outra variante que se faz recorrente nas falas de muitos pesquisadores: As coroações dos “Reis do Congo”. Além das palavras de Peixe (1980) citadas anteriormente (ver grifo), sobre o candombe e a relação com a coroação dos Reis do Congo, temos nas palavras de Carámbula (2004):

O candombe, sobrevivência do acervo ancestral africano de raiz bantu, era originalmente dança dramática, encenada na coroação dos ‘reis congos’ mas imitando costumes da aristocracia dominante” (Carámbula, apud LOPES, 2004, p.71).

## **2.1 Entre reis e rainhas: D’ajavu**

Segundo Tinhorão (2008), a mais antiga das dramatizações, incluindo sons de percussão e dança é a de coroação dos reis do congo. Realizada no âmbito das Confrarias de Nossa Senhora do Rosário<sup>9</sup>, os festejos ligados às coroações dos Reis do Congo, antes mesmo de ser uma tradição ligada à história dos escravos e seus descendentes crioulos no Brasil, eram promovidas em Portugal por volta do ano de 1533. Para Tinhorão (2008) tais dramatizações constituíam uma forma simbólica de

---

<sup>9</sup> A Confraria da Nossa Senhora do Rosário, como veremos no item seguinte deste trabalho, assim como as religiões africanas, teve papel de extrema importância na formação das manifestações folclóricas aqui abordadas. Funcionavam como verdadeiras irmandades, nas quais o principal acontecimento, segundo Mello & Souza, eram as festas onde havia a invocação à Nossa Senhora do Rosário e a coroação dos reis e rainhas das nações de outrora.



promover a política missionária desenvolvida pela igreja e pelo poder real português na África. E, por sua vez, tal prática política tinha como principal interesse a manutenção das relações comerciais com o continente africano, mais precisamente com o tráfico de escravos.

Dessa forma, ainda segundo Tinhorão, algumas características de tais encenações promovidas pelos escravos na Lisboa do século XVI passariam para o Brasil colônia no século XVII, e, posteriormente, ganhariam aqui o caráter de auto popular. Dentre as características que foram assimiladas das coroações realizadas em Portugal, estaria o uso da manifestação como instrumento de controle social dos escravos na época.

Já Carámbula (2004), em relação ao Candombe, além do seu posicionamento que relaciona a cerne desta manifestação com a coroação dos reis do congo, ao descrever sobre as *nações*<sup>10</sup>, relata a eleição de reis e rainhas negros no Uruguai como uma assimilação da cultura do homem branco. Para este pesquisador, o homem africano simulava, utopicamente, a idéia de pátria, e reivindicava com orgulho o título de nação.

Para este autor, a função dos monarcas eleitos era, primordialmente, se preocupar com o estabelecimento da ordem e faziam das nações uma espécie de centro de ajuda mútua entre os integrantes das mesmas. Os reis eram firmes em sua forma de conduzir suas respectivas nações. Assim, o integrante da nação que não cumprisse com os deveres sociais ali suplantados, eram expulsos e mal vistos pela congregação. Podemos refletir neste caso, que, de certa maneira, tal coroação também pode ter sido utilizada como uma forma de controle social dos escravos no Uruguai.

Nessa perspectiva, de acordo com Lélis (2008), além do maracatu-nação provavelmente haver se originado da coroação dos próprios reis negros com o intuito de inspecionar e manter o controle de seus subordinados, há também uma possibilidade do folguedo ter se iniciado a partir de uma relação mimética dos escravos para com as visitas de nobres portugueses e representantes da aristocracia. Durante essas visitas aconteciam festas, e nestas a população negra escravizada era obrigada a comparecer sob intervenção policial e em tais ocasiões encenava-se a devoção ao poder real. Assim,

---

<sup>10</sup> Segundo Carámbula, a denominação *nação* surgiu inicialmente dos traficantes de escravos, que, para facilitar o reconhecimento da procedência dos mesmos, os denominavam de acordo com a região de origem e também com a função que viram a desempenhar no trabalho forçado. Posteriormente os próprios escravos se organizavam em grupos onde comungavam de idioma e costumes semelhantes. No Brasil, para a pesquisadora Marina de Mello e Souza, as *nações* estavam primeiramente relacionadas a designação dada aos negros pelos traficantes de escravos a partir do porto de onde os mesmos haviam sido capturados na África. Do século XV ao XIX, para a mesma autora, *nação* designava um grupo com características culturais que os distinguiam e os tornavam diferentes daqueles que a ele se referiam. Judeus, ciganos, tupinambás e carijós, minas e angolas eram grupos de “nação” no linguajar de todo esse período.

estas solenidades teriam contribuído para o surgimento do folguedo com suas respectivas figuras da realeza.

Portanto, do diálogo estabelecido até então, podemos observar que há uma confluência de idéias que permeiam os conceitos de origem das manifestações aqui abordadas. E, em ambas as manifestações, no que diz respeito às coroações dos reis do Congo, encontramos um linha tênue que separa e funde a formação do folguedo enquanto veículo de controle dos escravos e simultaneamente um instrumento de resistência, de luta e de identidade dos mesmos na América Latina. E muito dessa resistência foi fortalecida pela ligação ritualística e religiosa existente no maracatu-nação e no candombe, como veremos no item a seguir.

## **2.2 Religiosidade e sincretismo religioso**

Os negros africanos ao chegarem ao novo mundo, como já citamos anteriormente, eram de uma diversificada gama de etnias. Separados de suas famílias, distinguidos por nomes dos portos de onde embarcaram para as novas terras ou pelas funções a que eram designados no trabalho forçado, os negros aqui chegados, para garantir a sobrevivência, estabeleceram relações com os companheiros de cor que possuíam similaridades em sua linguagem e seus costumes. Além da relação com os próprios africanos chegados, havia também a relação para com o colonizador (portugueses e espanhóis), os indígenas e os crioulos<sup>11</sup>. Dentro desse caldeirão social, tanto no Brasil como no Uruguai, é que surgem espaços para a prática da solidariedade, para a recriação de uma cultura e de uma visão de mundo. Nesse contexto, ganham espaço o islamismo, o calundu, o candomblé e as irmandades católicas, e, considerando o foco do trabalho, nos debruçaremos um pouco mais sobre as duas últimas citadas.

### **2.2.2 O Candomblé**

Tanto os maracatus-nação como os candombes uruguaios fazem referência ao culto dos orixás em seus cortejos, seja em seu imaginário ou na presença de figuras dramáticas presentes em ambas as manifestações.

Segundo Mattos (2009), o candomblé baseado no culto aos orixás dos povos iorubás, também chamados de nagôs, foi formado na Bahia do século XIX, quando o tráfico trouxe do continente africano escravos originários de várias cidades ditas iorubás

---

<sup>11</sup> Escravos nascidos no Brasil, que tinham como sua primeira língua o português. No idioma castelhano o termo *criollo*, entre outros significados, também aponta para a designação do negro que não é nascido na África.

como Queto, Ijexá, Efã, entre outras. No Brasil, estas cidades acabaram emprestando o nome aos terreiros de sua influência. Dessa maneira, para esta autora, o candomblé, além de ser uma forma de expressão religiosa, também servia para marcar os espaços das diferentes *nações* africanas.

### **2.2.2.1 A idéia de nação**

Para o maracatu-nação e para o candombe, além do culto aos orixás, a idéia de *nação* repercute até os dias de hoje na forma de organização dos grupos que vivenciam tais manifestações. A idéia de *nação* no candombe, além de estar intimamente relacionada com as formas de como escravos se organizavam em grupos, onde comungavam de idioma e costumes semelhantes, como já dito anteriormente, segundo a pesquisadora Grabviker (2007) é notada através das *comparsas*, que seriam, em um resumo breve, o agrupamento de todos os componentes que caracterizam um grupo de candombe. Para esta autora a comparsa leva representações diretas de cada nação africana onde o vestuário, os músicos, as cores das bandeiras (que se mantêm desde sua criação até os dias atuais) seriam as associações com as *nações* mais evidentes.

No maracatu de baque virado, que neste trabalho (não por acaso) é mais frequentemente denominado de maracatu-nação, encontramos o vocábulo que por si só já nos traz uma referência da importância do conceito de nação africana trazida para este folguedo. E essa noção de nação, além de está atrelada com as antigas coroações de reis já citadas e com a idéia de nação do candomblé, também traz consigo hoje a idéia da comunidade que vivencia na coletividade a alegria deste folguedo, antes e durante os carnavais, como veremos mais adiante.

### **2.2.3 Catolicismo Negro, a Confraria Nossa Senhora do Rosário e Las Salas**

A construção da identidade e das manifestações a que nos referimos neste trabalho, não só tiveram contribuição das religiões de ascendência africana. No Brasil, o ensino do catolicismo a todo negro escravizado, conforme Souza (2007), era obrigação dos senhores, o que serviu em uma via de mão dupla como controle das comunidades afrodescendentes, e, ao mesmo tempo, como um caminho que possibilitava novas formas de organização destas comunidades negras, principalmente quando agrupadas em *irmandades* leigas de devoção a um determinado santo.

As irmandades estabeleciam quem poderia ser membro da associação, quando deveria pagar a anuidade, quais os deveres desse membro, como seria eleita a mesa administradora e como seria sua composição. Tinham como premissa a formação das mesmas por pessoas de origem étnica semelhante e se concretizavam também como sendo um espaço de estabelecimento de hierarquias entre seus componentes. Dessa forma, era estimulada a existência das irmandades dos “homens pretos”.

Além de possuírem diversas atribuições sociais com o objetivo de ajudar aos integrantes da própria irmandade, o principal acontecimento dessas congregações se dava nas festas cujo objetivo era a celebração devotada a Nossa Senhora, que acontecia todos os anos.

Nestas festas eram coroados os reis negros, que eram celebrados com danças e cantos pelas ruas, ao som de ritmos e instrumentos de origem africana. Tais reis coroados eram procurados durante todo o ano para resolverem problemas de qualquer ordem que se apresentassem entre os membros da irmandade.

No Uruguai algo que se assemelhava ao que no Brasil chamamos de irmandades eram as chamadas *salas*. As salas nada mais eram que o local de encontro das distintas nações. Nas salas há também a presença de valores hierárquicos e econômicos regidos em grande parte pela religiosidade cristã.

É válido salientar que, diferente das irmandades e confrarias do maracatu-nação, onde os reis negros eram apenas coroados nas igrejas e posteriormente se dava a celebração nas ruas, no caso do candombe, as festas que ocorriam nas salas se davam inicialmente em lugares fechados: casas antigas que os membros desta congregação conseguiam alugar ou que algum amo cedia em troca de trabalho. Entretanto, com o passar do tempo, o pouco espaço existente nestas casas para a dança e para a música e a posterior demolição das mesmas, fizeram com que tais festas passassem para as ruas, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte.

### **3. FORMAÇÃO DE CORTEJOS E LLAMADAS**

#### **3.1 Do marginal ao cultural**

Segundo Tinhorão (2008), como já citado no capítulo anterior, a mais antiga das dramatizações, incluindo sons de percussão e dança é a coroação dos reis do congo. Coroação de reis que, de acordo com os pesquisadores aos quais nos reportamos até então, iria originar mais tarde o maracatu-nação e o candombe uruguaio.

Entretanto, é válido salientar aqui, que de acordo com alguns pesquisadores, tal afirmação se faz errônea, no sentido de que o maracatu-nação se fez contemporâneo das coroações de reis do congo, e que por esse motivo não poderia ter sua origem justificada por essas celebrações. É o caso de Couceiro (2010) que afirma que as primeiras notícias de existências de maracatus-nação, bem como das coroações de reis do congo e batucadas, datam da segunda metade do século XIX.

Por outro lado, há autores que já nos falam da existência de maracatus-nação no início do século XIX, como Mattos (2009), que nos traz como referência o Maracatu Nação Elefante. Segundo esta autora, o referido maracatu foi fundado em 1800 pelo escravo Manuel Santiago, no antigo bairro da Ribeira da Boa Vista, em Recife.

Porém, para além de tais questões, possíveis de nos levar a um caminho linear de uma história tão multifacetada, o fato que queremos ressaltar, trazendo Couceiro para esta discussão, é o cunho social que a mesma traz em seu artigo através dos relatos dos periódicos da época. Segundo a autora, eram comuns as reclamações nos jornais sobre os maracatus-nação, vistos pela elite da época como perturbadores do sossego público. Couceiro destaca uma das manchetes do jornal **A Província** que data de 1877:

Maracatu!

Não precisa ser descrito; todos nós podemos falar de experiência; O maracatu é uma coisa infame, estúpida e triste! [...] Mas por que consentimos nisso? Pois o povo [...], horda de escravos vadios que faz o maracatu não pode divertir-se pelo carnaval de um modo menos estupidamente infame e triste, e degradante e incômodo? [...] É civilizado um povo que tolera do maracatu? Isto não! [...]<sup>12</sup>

Nesse caminho de intolerância com o folguedo, segundo Carámbula (2004) e Grabviker (2007), no início do século XIX, algo semelhante ocorre com o Candombe. Para Carámbula, quando Montevideú ainda era fechada pelas muralhas<sup>13</sup>, no início dos anos oitocentos, o *cabildo*<sup>14</sup> de Montevideú já se preocupava com a realização dos candombes, proibindo a existência dos mesmos por considerá-los um atentado a moral pública. Nesta época, apesar do rigor das autoridades, os escravos seguiam com os festejos candomberos que já lhe eram habituais. Tanto que, em 1808, a população que vivia perto de onde se realizavam os candombes se mobilizou com a finalidade de que,

<sup>12</sup> Trecho extraído do acervo do site da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=774&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=774&Itemid=1) | Acessado em: 12 de março de 2011.

<sup>13</sup> Durante o período colonial, Montevideú era cercada por uma muralha. O que restou dessa época foi o portão da muralha, que dá início ao bairro Ciudad Vieja, a parte mais antiga da cidade. A muralha começou a ser construída em 1742 e levou 40 anos pra ser finalizada. Foi demolida em 1877 para a construção da Plaza Independência. Somente em 1959 a porta foi recolocada no local onde estava originalmente.

<sup>14</sup> Instituição administrativa da América colonial espanhola.

o então governo do cabildo proibisse a realização deste festejo, atuando de uma forma mais severa com os escravos. Isso por que, segundo a aristocracia, além do barulho que produziam, os escravos deixavam de realizar as tarefas que eram de interesse dos seus amos, muitas vezes descumprindo as obrigações domésticas.

Ainda segundo este autor, mais tarde, quando foram derrubadas as mulharas de Montevideú, os negros, ansiando por maior liberdade, elegeram a parte exterior da cidade, devido às reclamações da população que todavia se queixava para as autoridades por causa do ruído que provocavam os tambores.

Algumas décadas depois, em 12 de dezembro de 1842, o então presidente da República Don Joaquin Suarez, declara por lei a abolição da escravidão no Uruguai (fato que no Brasil só se concretizaria 46 anos depois). Daí em diante, a partir dos estudos de Carámbula, temos registros do candombe nas chamadas *salas*, que vimos no capítulo anterior. Das salas o candombe passaria para as ruas, devido às demolições das casas antigas onde ocorriam as celebrações, à grande quantidade de bailarinos que foi se agregando com o tempo e à conseqüente falta de espaço.

Outra visão que diz respeito à passagem do candombe para às ruas e conseqüentemente da origem das *llamadas*, é a do pesquisador e historiador Oscar Montaña (2007). Segundo seus estudos, desde 1760, e, de domingo a domingo, os senhores de escravos permitiam a seus escravos que fossem até suas “*canchitas*”<sup>15</sup> que contornavam a já citada muralha que fechava a cidade de Montevideú. Nestes pequenos espaços, se reuniam todos os africanos de acordo com a sua nação. Cada grupo ia “*llamando*” (“chamando”) seus companheiros, que saíam das casas de seus amos, e se reuniam com quem os chamava da rua ou da *canchita*.

No que diz respeito ao termo *llamada* outra teoria levantada por este autor, é que no final do século XIX e começo do século XX, se “*llamaban*” (chamavam) os negros de cada bairro para visitar outros bairros, onde se encontravam os *conventillos* ou cortiços, como veremos mais adiante.

Ainda de acordo com Montaña (2007), as primeiras *llamadas* tinham por finalidade “citar” os tamborileiros que não haviam comparecido com pontualidade às *salas*, para a visita das autoridades das nações (os reis coroados). Nesse sentido, o autor chama atenção para o fato de que essa prática sobrevive na África com idêntico sentido convocatório. Cita como exemplo os iorubás, da Nigéria e na zona ocidental do continente que solicitam presença não só pelos tambores mas também através da voz.

---

<sup>15</sup> Espécie de campos abertos onde se podia celebrar os festejos candomberos.

Abrimos um parêntese nesta parte do trabalho para destacar que a colocação de Montañó (2007) se configura como um outro ponto de discussão a respeito da subdivisão bantos e sudaneses para a origem das manifestações aqui estudadas e a visão linear e homogeneizante que geralmente se pretende ter das mesmas.

Já Grabviker (2007), nos fala dessa transição para às ruas e conseqüentemente para o carnaval de outra maneira. Segundo a autora, era comum que, em seus dias livres, os escravos se reunissem nas festas condombieras, em seis de janeiro (festa de reis também no Uruguai), para eleger os reis congos e angolas, após os quais se seguiam uma procissão todos os anos. E, posteriormente, esta festa teria se diluído do seu real significado para juntar-se aos festejos do carnaval ocidental.

Também de acordo com o jornal Uruguio *El País*, em uma de suas matérias publicadas no ano de 2006, o candombe a princípio não tem nenhuma ligação com as festas carnavalescas. A matéria nos fala que o candombe se integra progressivamente ao longo do século XIX ao carnaval, até que em 1870 se une oficialmente às festas de momo, onde reside a origem dos desfiles das llamadas.

As llamadas, em poucas palavras, podem ser definidas hoje como uma convocatória para o encontro dos grupos de candombe, as *comparsas*<sup>16</sup>.

Ainda sobre as llamadas, Grabviker (2007) afirma que assistir às mesmas na atualidade, é ver um desfile de herança cultural. Segundo esta autora, as llamadas foram espontâneas manifestações populares, que, ao redor dos tambores, convocavam a um passeio pelas ruas ao ritmo do candombe e de sua dança.

O periódico *El País* nos fala também da oficialização dos desfiles de llamadas, dada pela Intendência<sup>17</sup> de Montevideú, ocorrida no ano de 1956. De acordo com essa publicação, as llamadas se caracterizam como um desfile de negros e *lubolos* - brancos que se pintavam/pintam de negros para participar nas festividades condombieras.

Segundo Grabviker (2007), nesse período de oficialização das llamadas houve a inserção das personagens como as *vedettes* (ver capítulo seguinte) e dos *travestis*. Salienda ainda que a seu ver é possível dizer que toda diversidade poderia ser incluída nas comparsas, desde que as pessoas fossem negras ou mulatas. Os lubolos só foram

---

<sup>16</sup> De acordo com Grabviker (2007), as comparsas surgem a partir das diferentes nações africanas e tomam forma de comparsa por volta de 1865.

<sup>17</sup>No [Uruguai](#) as intendências são os órgãos administrativos encarregados de por cada um dos dezenove [departamentos](#) (estados) do país.

incorporados mais tarde, e como já citado, se pintavam/pintam de negro para participar.

Por outro viés, é importante citar que, antes da oficialização em 1956, estes desfiles partiam dos seus redutos naturais, os cortiços onde viviam quase todas as famílias negras do Uruguai. Especialmente as comparsas condomberas mais famosas como as originadas nos cortiços de *Medio Mundo* e *Ansina*, localizadas nos bairros de Palermo e Sur.

Os *conventillos* (cortiços) de Medio Mundo e Ansina foram núcleos de extrema importância para a formação da cultura afro-uruguaia. Entretanto, em 1978, o governo demoliu estes cortiços, sob a justificativa de que os negros e seus tambores empobreciam a cidade, e que os mesmos não poderiam viver no centro de Montevideú, por que prejudicava o atrativo turístico e imobiliário da cidade.

Essa versão histórica afirmada por matérias do El País estaria então de acordo com o que foi sutilmente relatado por Carámbula, no que diz respeito á demolição das casas onde aconteciam as festas candomberas.

Além disso, ainda segundo o jornal, um fato importante a ser mencionado, é que, nessas comparsas, a afinidade entre os brincantes/bailarinos se dá pela vizinhança, pelo parentesco e/ou por companheiros de trabalho. Fato este que nos faz refletir sobre a organização das comunidades e brincantes/bailarinos dos grupos de maracatu-nação.

Nesta perspectiva, sobre a atual relação do candombe com o meio em que se estabelece, a pesquisadora Grabviker ressalta ainda que as comparsas (grupos de candombe) nascem das periferias das cidades, e ao mesmo tempo percorrem a mesma e se instalam nela. E, uma vez instaladas, são aceitas nos bairros, nas ruas e pelas multidões que as contemplam no carnaval. Para Grabviker, os grupos de candombe nascem urbanos e vivem as tranformações da cidade, mas parecem não afetar sua essência pelos deslocamentos que realizam.

Assim como o candombe, o maracatu passou por uma longa fase de intolerância da sociedade pernambucana, como vimos de acordo com os registros do jornal *A Província* anteriormente. Os registros de escritores como José Lins do Rêgo, em seu romance, *O Moleque Ricardo* (1973), também nos trazem uma impressão importante desse período acerca dos maracatus de baque virado. Para esse escritor, assim como para Mário Sette – autor de *Maracatus e Maxambombas* (1981) – o maracatu-nação refletia algo sombrio, que levava às lembranças do tempo de escravidão dos negros.



Lima (2005) reforça essa idéia de omissão dessa manifestação, colocando que a mentalidade da época era que “o bom mesmo do carnaval” era o frevo e não os cantos de igreja existentes no maracatu-nação que entresteciam a população.

Ainda de acordo com Lima (2005), além desse sentimento negativo que era imbuído na idéia do maracatu de baque virado da época, também se concretiza como fator determinante para essa intolerância o barulho que era mal visto pela população, como vemos no registro abaixo:

[...] Maracatú incomodativo -. Moradores da Rua Duque de Caxias , freguesia de Santo Antônio, queixam-se que não puderam dormir durante toda a noite de antehontem para hontem, em virtude de estar ensaiando um barulho infernal, no 3º andar de um prédio do lado dos números pares daquela rua um maracatú. Effectivamente o lugar escolhido para os ensaios de tal divertimento, é o mais prejudicial possível; portanto, será bom que a polícia obrigue a mudarem-se os incomodativos ensaiadores. (Lima, 2005, p.120)<sup>18</sup>

Ainda conforme Lima (2005), além dessa idéia de incômodo que carregava o maracatu-nação no final do século XIX , houve também um período em que pouco ou nada se falou a cerca dessa manifestação. Para o autor, parece que em um período em que se discutia a identidade que deveria prevalecer no Brasil, tudo que remetesse ao negro ou a matriz africana, era não só rejeitado como também ocultado, principalmente quando o tema era carnaval ou festa.

Para Couceiro (2010), após essa fase, a partir dos anos 30 do século XX, quando ocorre a divulgação das idéias modernistas e o 1º Congresso Afro-Brasileiro, podemos ver uma modificação na visão da sociedade em relação aos maracatus-nação. Para essa autora, os intelectuais da época, em busca de símbolos que rearfirmassem a pernambucanidade, tiveram como fonte inspiração a cultura popular. Entre os intelectuais que autora cita, na luta pela legitimação do maracatu-nação estão o poeta Ascenso Ferreira, músicos e compositores como [Capiba](#) e [Nelson Ferreira](#), pintores e fotógrafos como [Lula Cardoso Ayres](#) e Alexandre Berzin e o escultor [Abelardo da Hora](#).

Couceiro (2010) ainda nos fala do surgimento da Noite dos Tambores Silenciosos, que foi criada em 1961 pela iniciativa do jornalista e folclorista Paulo Vianna, juntamente com alguns intelectuais da época e participantes dos maractus. A Noite dos Tambores Silenciosos tem como objetivo prestar uma homenagem à memória dos negros que morreram no cativeiro. O espetáculo tem se repetido desde

---

<sup>18</sup> Trecho do Livro Marcatu –Nação: Resignificando velhas Histórias de Ivaldo Marciano França Lima. O trecho refere-se a uma matéria do Jornal do Recife datando de 10 de fevereiro de 1887.

1961 até os dias de hoje, fazendo parte da programação das segundas-feiras do carnaval do Recife.

Por outro lado, para Lima (2005) a década de 60 é vista como uma fase do auge da decadência do maracatu-nação. Essa decadência, segundo o autor, tem sua origem vinculada às teorias do branqueamento que se desenharam no país e da forte repressão sobre as religiões afro, principalmente na Primeira República e no Estado Novo.

Apenas no final de 1980, é que segundo este autor, podemos verificar um desenrolar de um momento propício para a existência dos maracatus-nação, com a reativação de alguns grupos antigos, tidos como tradicionais, que haviam desaparecido. Com esse retorno dos maracatus-nação mais antigos, que servem de referência para muitos maracatuzeiros, é que em meados de 1990 se desenvolve um momento favorável para o surgimento de outros novos maracatus-nação.

Para construção desse momento favorável, que permanece em processo até os dias de hoje, Lima (2005), ainda afirma que os movimentos negros organizados do país e os movimentos culturais, surgidos nas décadas de 80 e 90, que promovem a idéia de pernambucanidade, foram de grande contribuição para que o maracatu-nação passasse por um processo de valorização da sociedade pernambucana como um todo.

Além disso, cita também como acontecimentos que propiciaram essa fase favorável, o surgimento do grupo de maracatu *Nação Pernambuco*, no final dos anos 80, e a eclosão do movimento *Mangue Beat*, eternizado através do ícone da música *Chico Science* e do Grupo *Nação Zumbi*. Para este autor, tais acontecimentos estimularam o aumento do número de jovens nos grupos de maracatu, inclusive da classe média. E essa inserção da classe média é um aspecto importante a ser ressaltado, no sentido de que é a partir dela que começam a surgir grupos de maracatu que não possuem necessariamente ligações com a religião afro. O mesmo denomina tais maracatus como *estilizados*, pelo fato de estarem desvinculados do tom ritualístico que possuem os maracatus mais tradicionais.

É importante também citar que, pelo viés do ensino da dança, o Balé Popular do Recife também se concretizou como um grande aliado para a construção desse momento favorável. Através do ensino do método brasílica<sup>19</sup>, tanto em sua sede, como em diversas escolas (públicas e particulares) do Recife e Olinda, o Balé Popular do Recife

---

<sup>19</sup> O Método Brasílica de Arte, criado por André Madureira, fundador do Balé Popular do Recife, foi desenvolvido a partir dos resultados das pesquisas realizadas sobre a cultura brasileira, inspirando-se nas danças, ritmos, interpretações, vestimentas e artesanato. O objetivo do método é levar a arte popular aos palcos, escolas, e instituições culturais e sociais, através de uma linguagem artística e pedagógica, intitulada Brasílica.

contribuiu para que não só o maracatu-nação, como diversos outros folguedos do Nordeste, fossem estudados e vivenciados por diversas camadas sociais do estado. Contribuindo também para a formação de tantos outros grupos folclóricos e para-folclóricos, que viabilizaram a cada vez maior promoção do maracatu-nação enquanto folguedo e enquanto dança, entre eles o já citado Maracatu Nação Pernambuco, o Balé Deveras, a Cia. de Dança Artefolia, a Cia. de Dança Trapiá entre tantos outros grupos.

Desta forma, é possível ver que ambas as manifestações aqui tratadas passaram por um longo caminho até chegar ao caráter de cortejo aceitado e vivenciado pelo lugar onde se inserem. Um percurso que está intimamente ligado às questões políticas e históricas vivenciadas nos dois países e mais especificamente nos estados de Pernambuco e na Intendência de Montividéu, no Uruguai. Da omissão e rejeição ao estado de identidade, encontradas na trajetória maracatu-nação, e do caráter marginal à oficialização e ícone do carnaval, no caso do candombe uruguaio, foi possível visualizar até então algumas das mudanças do imaginário social a respeito de tais manifestações. E tais mudanças é que irão desenhar a configuração atual das figuras dramáticas e das danças desses grupos de maracatu-nação e das comparsas candomberas.

### **3.2 As figuras e o entorno**

Em geral, no maracatu-nação podemos encontrar figuras onde as mais caracterizadoras são o rei, a rainha (que podem ser seguidos também de figuras de corte como duques, duquesas e etc.), dama do paço (portando a calunga<sup>20</sup>), porta-estandarte, vassalo e as baianas. Estes são seguidos por uma orquestra percussiva que dita o ritmo através de instrumentos como a alfaia e agbês, entre outros. Tais figuras possuem uma movimentação própria que está relacionada com o papel dramático e hierárquico que exercem em relação ao cortejo, e, na maioria das vezes, à comunidade de onde a nação de maracatu provém.

Entretanto, há que se ressaltar a coexistência hoje de maracatus-nação que possuem a presença dessas figuras e outros que assimilaram as movimentações das mesmas, mas que não exercem o papel dramático dessas personagens. Ou seja, grupos que saem às ruas e executam as diversas movimentações de forma mesclada, sem a associação com as personagens até então citadas e, portanto com vestimentas que não trazem o caráter de personificação de uma figura.

---

<sup>20</sup> Entre tantas acepções, a palavra calunga está atrelada à boneca sempre presente e a frente nos cortejos dos maracatus. Sua presença está associada à religiosidade africana, bem como aos orixás.

No candombe também existe o estabelecimento de figuras. Segundo Lopes (2004) há a presença de uma representação de uma corte real que segue a imagem de São Benedito, após estes, o séquito batendo palmas cadenciadas. Em seguida, os instrumentistas fecham o cortejo acompanhados de figuras como o *gramillero*, a *mama vieja* e o *escobero* ou *escobillero*. O *gramillero* está associado à representação de um bruxo ou xamã, como um velho curandeiro das tribos. Seus movimentos são de êxtase, com tremores convulsivos, que remetem às baixadas de santo das religiões afro-americanas. A *mama vieja*, por sua vez, é a companheira do *gramillero*, sua personagem está associada à rainha do candombe da época colonial ou a mulher negra que trabalhava como lavadeira, vendedora ambulante de quitutes ou empregada nas casas dos brancos. Sua dança pode apresentar balanceios e giros, com movimentos de ombros, cadeiras e passos arrastados, realizados com a planta do pé bem apoiada no solo. E o *escobero*, se concretiza como a figura responsável por reger o desfile com um bastão. Está também atrelado a ele a função de protetor do candombe.<sup>21</sup>

Porém, assim como no maracatu-nação, o candombe também possui suas variantes coexistentes. É possível também encontrar nas *llamadas*, além dos já citados *gramillero*, *mama vieja* e *escobillero*, figuras como a do porta-estandarte, do *lancero*, as bailarinas e as *vedettes*<sup>22</sup> (que trajam roupas que muito se assemelham às assistas das escolas de samba do Brasil). De acordo com Ramos (2009), além de tais personagens pode-se ainda encontrar a assimilação símbolos, que são carregados no cortejo como verdadeiros troféus, como a estrela (“*estrella de cinco puntas*”) e a lua (“*media luna*”). Estes evocam o respeito que os antepassados africanos tinham com os símbolos astrais.

## 4. A ESTÉTICA DO MOVIMENTO

### 4.1- Rei, Rainha, Gramillero e Mama Vieja

Diante do apanhado de informações que foram coletadas até então, escolhemos para análise de movimento quatro figuras dramáticas em específico: o **rei** e a **rainha** do maracatu-nação e o **gramillero** e a **mama vieja** do candombe uruguaio.

---

<sup>21</sup> Informações disponibilizadas pelo site <http://www.danielnek.com/> - desenvolvido por Camila Neves e Daniel Necchi, como projeto experimental de conclusão do curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília – UnB, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Russi.

<sup>22</sup> As *bailarinas* e *vedettes* segundo Armando Oliveira Ramos, são personagens que foram incluídas no candombe no início do século passado por influência de outras manifestações carnavalescas e espetáculos internacionais da época. Bailam ao passo típico do candombe em agrupamentos que se seguem à marcha candombera. As *vedettes* responsáveis por introduzir tal figura fazendo-a popular no candombe são Martha Gularte e Rosa Luna.

A escolha de tais figuras não se fez aleatória. Partiu do princípio que os dois “casais” possuem uma relação de respeito e de fraternidade para com o cortejo ao qual participam, bem como em termos de espaço e hierarquia comungam de uma mesma posição, ambos norteiam o ritmo do caminhar no cortejo e também possuem grande representatividade para as comunidades em que se inserem.

#### **4.2- Análise do movimento através dos conceitos de *Polirritmia*, *Policentrismo* e *Holismo***

Para Martins (2008) as danças de origem africana trazem consigo uma estrutura básica formada por três pilares fundamentais: a *polirritmia* ou *múltiplos metros*, o *policentrismo* e o *holismo*.

A polirritmia, segundo esta autora, pode ser descrita como a propriedade que essas danças possuem de se utilizarem de diferentes ritmos para produzir movimentos diferenciados de uma forma integral. Ou seja, “enquanto o corpo todo está em ação, os seus membros executam movimentos parciais dentro de uma só estrutura coreográfica” (In Martins, S., 2008, p.118).

Esse fator pode ser muito bem observado na movimentação das figuras dramáticas do candombe, incluindo o *gramillero* e a *mama vieja*. Segundo o depoimento de uma das brincantes do documentário *Tambores do Uruguai* já citado, a dança executada pelos integrantes geralmente está associada aos três tambores da *cuerda*. A movimentação dos **pés**, estaria associada ao **tambor chico**, que é o mais agudo dos tambores e serve como pêndulo rítmico da percussão (figura 01- ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409155978/in/photostream>). Com os **quadril** se baila o som do *repique*, que dá a improvisação necessária ao tambor *chico* e ao *piano* para que seus ritmos se unam. E por último estão os braços que seguem o ritmo cadenciado do tambor **piano**.

O *policentrismo* por sua vez, nos fala de uma dança que se concretiza enquanto moção, expandindo o tempo e o espaço, e é como uma consequência da própria polirritmia:

“Os movimentos se expandem seguindo um ritmo fixado por um determinado período de tempo; os movimentos produzidos se expandem no espaço, sobrepondo-se uns aos outros a partir do estímulo dados pelos atabaques, os quais emolduram o tempo e o desenho espacial” (MARTINS, S., 2008, p.119).

Essa propriedade pode também ser exemplificada com a movimentação do candombe. Se várias partes do corpo seguem um ritmo diferenciado em simultâneo, faz-se necessário que vários centros de movimento existam nesta dinâmica se sobrepondo uns aos outros, fazendo com que o espaço seja explorado a partir de diferentes pontos de partida, de diversos centros de onde emana o movimento.

Já no maracatu-nação, no caso do rei e da rainha, os movimentos não são tão claramente polirrítmicos e/ou policêntricos. Na maioria dos passos<sup>23</sup> executados por estas figuras os braços estão sempre com uma certa angulação, realizando um mesmo movimento onde se alterna o antebraço que vai e volta ao centro do corpo, num compasso binário. Já os membros inferiores é que podem realizar formas de locomoção diferenciadas, seguindo ou não a mesma cadência dos braços. Isso nos demonstra de certa forma, que em um folguedo, a representatividade de uma figura dramática pode construir outra qualidade de movimento.

Para exemplificar dentro do maracatu-nação as características da polirritmia e do policentrismo a imagem da dama-do-paço seria a mais adequada. Apesar de não ser o foco deste trabalho, é válido salientar que neste fato se apresenta uma questão importante dentro de um mesmo folguedo: a qualidade de movimento que é diferenciada de acordo com cada figura dramática em detrimento do papel que ela exerce no cortejo. Por exemplo, se a baiana do maracatu realiza um movimento com os mesmos princípios do da rainha, o fator de diferenciação se dará através da qualidade desse movimento que é estabelecida pela dramaticidade de cada uma dessas figuras.

Voltando para os conceitos colocados por Martins (2008), o terceiro pilar, o *holismo*, associa a um nível filosófico a movimentação coreográfica dessas danças. Ainda de acordo com esta autora, os povos africanos encaram a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam uma nas outras. Dessa forma, tal conceito também se faz integrante na formação do movimento das danças aqui abordadas, onde há uma conexão entre as partes do corpo que se movimentam e simultaneamente interagem entre si.

Esta terceira propriedade vem para ratificar, através de um pensamento ritualístico/religioso a idéia de simultaneidade dos movimentos executado por estas figuras. Tomando como exemplo ainda a movimentação da mama vieja (ver figura 26) e a sua relação de diferentes partes do corpo com o som de cada tambor, o holismo se

---

<sup>23</sup> A maioria dos passos de maracatu hoje em dia possuem nomenclaturas. Muitas delas foram instituídas pelo Balé Popular do Recife, que criou o Método Brasília, que tinha como finalidade o ensino e a disseminação das danças folclóricas do Nordeste.

concretiza como propriedade inerente a esta figura dramática, no momento que vemos a sua dança de forma integral. As partes do corpo, apesar de seguirem ritmos diferenciados, se encaixam, resultando em um corpo que baila graciosamente ao som da percussão.

### 4.3 Análise do movimento através dos estudos de Laban

Segundo Fernandes (2002), existem quatro categorias de LMA (*Laban Movement Analysis*) que são: CORPO – EXPRESSIVIDADE - FORMA –ESPAÇO. Em uma breve descrição, neste trabalho, utilizaremos a categoria *corpo* como forma de compreender as partes e fundamentos usados na movimentação. À categoria *expressividade* estará associada a fatores como fluxo, peso, utilização do espaço e tempo. Na categoria *forma* encontramos como o desenho corporal se comporta na composição coreográfica. E por último, na categoria *espaço* podemos analisar os planos e dimensões explorados em uma determinada sequência.

#### 4.3.1 Corpo

As três formas principais em que podemos classificar o movimento corporal se baseiam na relação entre os membros inferiores e superiores e a lateralidade. O movimento do corpo neste sentido pode ser:

*Homólogo* – O corpo em movimentação homóloga é aquele que dialoga as partes superior e inferior do corpo em simultâneo.

*Homolateral* – Partes de um mesmo lado do corpo se movimentam em simultâneo.

*Contralateral* - Partes de lados opostos do corpo se movimentam em simultâneo.

A partir destas informações, analisando a movimentação do rei e da rainha em oposição a movimentação do gramillero e da mama vieja, podemos dizer que, em ambos casais há a predominância da categoria *corpo* priorizando movimentos *homólogos* e *contralaterias*. O movimento **homólogo** estaria fortemente caracterizado pela relação de oposição existente, tanto no rei e na rainha como no gramillero e na mama vieja entre a cabeça e a bacia. Seja através do distanciamento destas duas partes, que é o caso das figuras do maracatu-nação, seja através da aproximação das mesmas, que é o caso dos brincantes do candombe (figuras 02 e 03 ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409155916/in/photostream>).

A movimentação **contralateral** também predomina no sentido de que as duas manifestações aqui estudadas e suas respectivas figuras derivam de um movimento primário que está inerente ao fato de serem danças em cortejo: o caminhar.

Desta forma, por muitas das movimentações destas figuras serem uma expansão desse caminhar, fato notado principalmente no marcatu-nação, a movimentação é naturalmente contralateral, pois caminhamos sempre opondo braços e pernas de lados diferentes.

### 4.3.2 Expressividade

Quanto a *expressividade* podemos classificá-la em relação ao fator peso - que é imposto nas movimentações que pode ser *leve* ou *forte* -, ao fator espaço - que pode ser explorado com um foco *direto* ou *indireto* - e ao fator tempo - que pode ser *acelerado* ou *desacelerado*.

Em relação ao fator peso, nas figuras dramáticas do maracatu existe a predominância do movimento de peso **forte**. O foco da movimentação do rei e da rainha especificamente é **direto**, pois o caminho a percorrer é preciso e existe uma relação sempre frontal, unifocada. E em relação ao tempo, assim como o candombe, a movimentação vai depender do tipo de baque ou toque dos tambores, que varia conforme os grupos e suas respectivas identidades.

Entretanto, no candombe, o movimento do gramillero e da mama vieja, oscila entre o peso **leve** e o **forte**. Isso também se deve de certa forma ao policentrismo tão evidenciado nestas figuras. No caso do gramillero por exemplo, há momentos em que os movimentos que partem dos membros superiores e que portam a bengala se colocam com o peso forte, enquanto que a bacia e/ou os membros inferiores estão com peso leve, titubeando enquanto dançam.

O foco da movimentação de ambos é **indireto**, ou seja, existem vários focos e direcionamentos na movimentação do casal do candombe. Em uma descrição de Carámbula a respeito da movimentação do gramillero, o autor relata que é como se a personagem do gramillero nunca soubesse onde vai pôr os pés.

### 4.3.3 Forma

Enquanto desenho corporal durante a sequência o bailarino pode dar preferências a movimentações que explorem *linearidades*, *angulações* e *curvaturas*.



No caso do rei e da rainha do maracatu, encontramos, como já citamos de outras formas anteriormente, uma **linearidade** que é influenciada pelo papel dramático de suas figuras. Além disso, há, se desmembramos esta análise, uma relação **angular**, que é marcada pela movimentação dos braços tanto da rainha como do rei.

Já no caso do gramillero e da mama vieja, temos a predominância de um desenho corporal **curvado**, que também se forma a partir das referências as personagens que são idosos e se colocam em relação ao cortejo não como autoridades, mas como pessoas “do povo”.

#### 4.3.4 Espaço

Quanto ao uso do espaço podemos categorizá-lo nos níveis *alto*, *médio* e *baixo* e também classificá-lo quanto a utilização dos planos que podem ser *horizontal ou transversal /plano da mesa*, *vertical/plano da porta*, *sagital/plano da roda* (ver exemplo em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409288926/in/photostream>).

No maracatu-nação ao analisar o movimento das figuras do rei e da rainha, vemos que há quase nenhuma oscilação de nível. Sempre ativos, essas duas personagens exploram movimentos no **nível alto**. Dialogam bastante com o plano **vertical/plano da porta**, principalmente pela relação de frontalidade que estabelecem durante todo cortejo. Entretanto, se vemos a ação de uma forma desmembrada podemos dizer que os braços estabelecem uma relação com o **plano da porta**, ou **plano horizontal** (figura 04 ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409158124/in/photostream>).

Com o gramillero e a mama vieja, acontece o oposto em relação aos níveis. Ambos oscilam entre os níveis **alto** e **médio**, e, no caso do gramillero, há a predominância dos níveis **alto**, **médio** e **baixo** (figura 05 ver em: <http://www.flickr.com/photos/80841654@N06/7409157046/in/photostream>).

Já em relação a utilização dos planos do espaço, há uma comunhão entre as personagens do candombe com as figuras do maracatu-nação. As quatro figuras estabelecem, através do ato de caminhar, uma relação frontal, explorando bastante o plano da porta ou vertical. E, pela curvatura que realizam (no caso do gramillero e da mama vieja) - através dos movimentos homólogos em que aproximam cabeça da bacia – e através do uso de seus adornos (leques e bengalas) como apoio para a movimentação, utilizam-se bastante do **plano horizontal** ou **plano da mesa**.

Desta forma temos, em uma análise global da movimentação:

	<b>Rei e Rainha (maracatu-nação)</b>	<b>Gramillero e Mama Vieja (Candombe)</b>
<b>CORPO</b>	- Homólogo (distanciamento) - Contralateral	- Homólogo (aproximação) - Contralateral
<b>EXPRESSIVIDADE</b>	- <b>peso:</b> forte - <b>espaço:</b> unifocado/direto - <b>tempo:</b> variado pela percussão	- <b>peso:</b> leve e forte - <b>espaço:</b> multifocado/indireto - <b>tempo:</b> variado pela percussão
<b>FORMA</b>	Desenho corporal - linear e angular	Desenho corporal - curvado e angular
<b>ESPAÇO</b>	<b>Nível:</b> alto <b>Planos:</b> vertical e horizontal	<b>Níveis:</b> alto, médio e baixo <b>Planos:</b> vertical e horizontal

**Quadro 01- Análise a partir dos estudos em Laban.**

É importante ressaltar ainda, sobre esta última semelhança citada em relação aos planos, alguns conceitos semânticos que Fernandes (2002) nos traz a respeito. Segundo esta autora, o plano vertical ou plano da porta remete a sensações de identidade, de força e de autenticidade. Já o plano horizontal ou plano da mesa está associado a nossa atenção as coisas e as pessoas. É a dimensão do dividir e do guardar, do buscar e recolher.

Toda essa carga semântica é característica dos dois folguedos aqui estudados. A partir desta observação, pode-se refletir que, através da análise de movimento de uma dança folclórica, é possível pensar sobre a real representatividade desta em um determinado momento histórico-social. A relação de afirmação, de identidade, do

compartilhar e do recolher, como já vimos nos capítulos anteriores, foi e é a tônica dominante para a sobrevivência dos patrimônios culturais aqui estudados.

E é partindo desse pensamento de afirmação e de compartilhar que este trabalho propõe-se a realizar uma videodança. Entendendo, como já afirmado anteriormente, que a linguagem audiovisual da videodança, além de nos possibilitar experimentar outra tradução da dança, amplifica o estudo para as suas possibilidades artísticas e facilita a transmissão de idéias e conceitos, tendo em vista as alternativas oferecidas nos dias de hoje por mídias como a internet por exemplo.

## 5. CONCLUSÃO

*[...]trabalhar com memória , dedicar-se a registros, é construir o futuro, pois quem não sabe de onde veio jamais será capaz de saber para onde vai. (GALDINO, C., 2008, p.109).*

É sob essa perspectiva de encontrar-se que esse trabalho propõe sua contribuição. E mais, o encontrar-se aqui se dá através do olhar voltado para o outro enquanto semelhante e enquanto ser que nos diferencia ao mesmo tempo.

O maracatu-nação e o candombe constituem temáticas abarcadas por vários estudiosos que entre outras variáveis se detiveram em suas origens, em sua contribuição sócio-cultural e outras diversas questões. Entretanto, em sua maioria, tais estudos isolam essas danças e manifestações culturais em si mesmas, buscando suas razões de ser em sua própria estrutura. O que propomos aqui é uma abordagem que nos faça entender a particularidade tanto do maracatu-nação como do candombe a partir da leitura dessas duas danças em conjunto, partindo do princípio de que, de fato, elas estão interligadas, seja através das figuras dramáticas que apresentam, da estética do movimento coreográfico, da sua história, do que se concretizam e que representam hoje.

Nesse sentido, é possível visualizar no estudo, que em muitos aspectos, estas duas danças de cortejo se aproximam. No que diz respeito aos aspectos sociais, questões acerca de afirmação da identidade (e aceitação daquilo/daquele que é diferente) são problemáticas que sempre acompanharam a trajetória histórica destas duas manifestações. Assim, mais que tentar desvendar suas origens étnicas, o trabalho acaba por elucidar as variadas formas de vivenciar e experienciar os dois folguedos referidos, dentro dessa realidade de antagonismos presentes nas sociedades em que estão inseridas tais danças.

Dessa forma, é válido ressaltar também que, tendo como ponto de partida o trabalho aqui citado, podemos pensar que o estudo das danças folclóricas não contribui apenas para o engrandecimento das mesmas enquanto áreas de saber. Estes estudos são também amplificadores do momento histórico-social em que estão inseridas tais danças, podendo ser utilizados como recurso didático, no que diz respeito ao processo de ensino/aprendizagem não somente da dança.

Quanto à análise da movimentação, vemos que na riqueza que existe em cada figura dramática estão inscritas as particularidades da dança encontrada nos folguedos aqui citados. E especificamente, nas figuras do rei e da rainha do maracatu-nação e do gramillero e da mama vieja do candombe, é possível notar oposições que contrastam com as similaridades encontradas nas questões sociais e históricas.

E nesse sentido, é válido ressaltar que, a análise do movimento pode ser considerada um bom caminho para a criação em dança popular, tendo em vista que uma das grandes preocupações dos grupos folclóricos e para-folclóricos é a produção artística sem que haja a perda da raiz, do tradicional.

Além de tais fatores, é possível notar, através da ainda escassa bibliografia e de toda a vivência que o estudo propiciou, que o maracatu-nação em si, mesmo sendo um bem cultural brasileiro, ainda pode ser visto como um ilustre desconhecido, assim como ocorrem com diversas outras manifestações culturais próprias do país. Muitas vezes, até mesmo os próprios brincantes e/ou bailarinos desconhecem sua própria história e os seus inúmeros porquês. No caso do candombe, esse fato se agrava mais ainda, pois apesar de fazer parte da cultura latino-americana, o seu conhecimento se dá, de uma forma muito restrita, por parte de alguns pesquisadores, folcloristas e especialistas em culturas e manifestações populares.

Portanto, trazer essas danças para estudo é permitir que esse desconhecimento, que é promovido em grande parte pelo modelo eurocêntrico que se estabelece na educação em nosso país, seja reduzido e que tais danças percam aos poucos o caráter marginalizado que ainda carregam perante outras técnicas de baile. Estudá-las é uma forma de contribuir para que as mesmas possam se concretizar não só como instrumento de criação de grupos artísticos, mas de reflexão, de integração e de entretenimento de toda uma comunidade.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARROS, Rachel Rocha de Almeida ; CAVALCANTI, B. C. *O lugar social das palavras africanas no português do Brasil*. In: CAVALCANTI, Bruno César; FERNANDES, Clara Suassuna. (Org.). *Kulé Kulé - Visibilidades negras*. 1ª ed. Maceió: EDUFAL, 2006, v. , p. 9-13.

BIÃO, Armindo. *Um trajeto muitos projetos*. Disponível em: [http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos\\_pdf/umtrajeto.pdf](http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/umtrajeto.pdf). Acesso em: 02 de fevereiro de 2011.

CARÁMBULA, Ruben. *El candombe. ed.* Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004. 202p.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CARVALHO NETO, Paulo de. *El negro Uruguayo (hasta la abolición)*. Quito: Ed. Universitária, 1965.

COUCEIRO, Sylvia. **Maracatus-nação**. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 14 jan. 2011.

DIWAN, Pietra. *Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ed. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. *Entre rochas, répteis e correntes de ar: os princípios de movimento de Bartenieff*. [http://primeirosinal.com.br/files/publication/12/92\\_185.pdf](http://primeirosinal.com.br/files/publication/12/92_185.pdf). Acessado em: 21.11.2010.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Summus Editorial, 1978.

FERREIRA, Luis. *A diáspora africana na América Latina e o Caribe*. Observatório Afro-Latino, Fundação Cultural Palmares (FCP), Brasília, p. 1 - 8. Disponível em: [http://afro-latinos.palmares.gov.br/\\_temp/sites/000/6/download/artigos/artigo-Luis%20Ferreira.pdf](http://afro-latinos.palmares.gov.br/_temp/sites/000/6/download/artigos/artigo-Luis%20Ferreira.pdf). Acesso em: 03 de out. de 2009.

\_\_\_\_\_. *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales*. In: LECHINI, Gladys. (Org.). *Los Estudios Africanos en America Latina*. Herencia, Presencia y Visiones del Otro. Córdoba: UNC; CLACSO, 2008, v. , p. 225-250. Disponível em: <http://sala.clacso.edu.ar/gsd/cgi-bin/library>. Acesso em: 25 de set. de 2009.

GALDINO, Christianne. *Balé Popular do Recife – a escrita de uma dança*. Recife: Bagaço, 2008. 125p. il.

GRABIVKER, Marina. *Los Carnavales uruguayos: la vigencia de un metarrelato popular en el siglo XXI?*. Cuadernos Interculturales. Valparaíso: 2007, Ano 5, Nº9, p. 91- 106. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/552/55250906.pdf>

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito antropológico*. 24ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LÉLIS, Carmem. *Nações de Maracatu: um movimento de resistência*. In: SILVA, Claudilene. Recife – Nação Africana. Recife: 2008.

LE BRETON, David. *Sociologia do Corpo*. Tradução de Sonia Fuhrmann. 4.ed. – Petrópolis, RJ: vozes, 2010.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005. 152p.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. 224p.

\_\_\_\_\_. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004. 732p. il.

MARTINS, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté: sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008. 161p. il.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. Ed. São paulo: Contexto, 2009.

MONTAÑO, Oscar. *Historia Afrouruguaya: Tomo I*. Edição do autor. Montevideu, 2009

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. Recife, Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980. 2ed.

RABELO, Marcela. *Frevo Labore: interposições gráficas na videodança*. Recife: UFPE, 2009, 84p. Monografia apresentada como requisito para obtenção do grau de graduada pela Universidade Federal de Pernambuco no Curso Bacharelado em Design .

RAMOS, Armando. *Candombe, murga, parodia, humor, revista*. Disponível em: <http://armandolveira.blogspot.com/2009/01/candombe-murga-parodia-humor.html>. Acesso em: 05 de out. de 2009.

RÊGO, José Lins do. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984, 17ª edição.

SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. Recife: Livraria Universal, 1938, 2ª edição aumentada.

SILVA, Thomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/ Thomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIMÃO, Vera. *Pedro Figari: a pintura como expressão popular* . Disponível em: [http://www.coresprimarias.com.br/ed\\_4/arte\\_latina\\_p.php](http://www.coresprimarias.com.br/ed_4/arte_latina_p.php). Acesso em: 29 de set. 2009.

SOUZA, Marina de Mello e . *África e Brasil Africano*. 2ed. São Paulo: Ática, 2007.

TINHORÃO, José Ramos de. *Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*. 2ed. São paulo: Art Editora, 2008.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008. 136pg.

## **MULTIMÍDIA**

NEVES, Camila; NEK, Daniel. *Tambores do Uruguai*. Documentário apresentado como requisito para obtenção do grau de graduado pela Universidade de Brasília no curso de Bacharelado em Jornalismo.

RESENDE, Tarcísio Soares; SANTOS, Climério Oliveira dos. *Maracatus-Nação: Brazil's Heart Beat*. DVD. BRASIL: CLIMERIO SANTOS, 2010.



## **Comunicação e Cultura dos Jovens na Região Trinacional**

Ms Sonia Cristina Poltronieri Mendonça<sup>24</sup>

RESUMO: A proposta deste artigo apresenta apontamentos em relação a cultura dos jovens de diferentes etnias/culturas da região trinacional do Brasil, Paraguai e Argentina e na perspectiva teórico prática das redes sociais. De acordo com Eduardo Vizer (2011), a cultura tecnológica vai se expandindo com a demanda social induzida pelas próprias corporações, pelos meios de comunicação, pelo mercado onipresente e pela constante ajuda de alguma “mão invisível”. Este estudo é parte da proposta de projeto de pesquisa, numa visão sociológica, que busca encontrar respostas para entender e contribuir na análise de como se constroem os processos de comunicação e sentidos na sociedade e mais especificamente os jovens nesta região trinacional onde se encontram as cidades de Foz do Iguaçu (BR), Ciudad del Este (PY) e Puerto Iguazu (ARG). Entende-se que este estudo interdisciplinar e multicultural poderá contribuir na comunicação para integração da América Latina.

Palavras chaves: Comunicação, Cultura, Juventude, Fronteira.

### **1. Introdução**

A fronteira é um lugar privilegiado para os estudos em diferentes áreas das Ciências Humanas. É na fronteira que pode-se observar melhor como as sociedades se formam, se comunicam, se desorganizam ou se confrontam. Dentre as muitas disputas que caracterizam uma fronteira está a busca de respostas que permitam o entendimento da realidade do lado de lá e do lado

---

<sup>24</sup> Professora Adjunto dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Faculdade Dinâmica das Cataratas (UDC), em Foz do Iguaçu (Paraná, Brasil). Graduada em Jornalismo (UEL) e mestre em Letras (Unioeste) em Linguagem e Sociedade. E-mail: [sonia@agencialeon.com.br](mailto:sonia@agencialeon.com.br)  
Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4162426Y7>  
Trabalho apresentado no Congresso Internacional Roa Bastos – Arquivos de Fronteira, em Foz do Iguaçu, no dia 29 de outubro de 2011, na mesa “Trajetórias Culturais Transfronteiriças”

de cá. Entende-se que a comunicação é mediadora do processo de integração cultural da fronteira.

Este artigo visa apresentar alguns apontamentos da pesquisa inicial com jovens do último ano do ciclo secundário em duas escolas públicas de Foz do Iguaçu e Puerto Iguaçu. O material recolhido é o aprendizado que o pesquisador pretende verificar comparativamente em sucessivos grupos, para compreender como se constroem os processos de comunicação e sentidos na sociedade e mais especificamente os jovens nesta região trinacional onde se encontram as cidades de Foz do Iguaçu (BR), Ciudad del Este (PY) e Puerto Iguazu (ARG).

## **2. Região Trinacional**

Também chamada de região trinacional, a tríplice fronteira do Brasil, Paraguai e Argentina reúne três cidades pólo, Ciudad Del Este (Paraguai), Foz do Iguaçu (Brasil) e Puerto Iguazú (Argentina) que abrigam quase 600 mil habitantes de 74 nacionalidades. As colônias estrangeiras mais expressivas são a árabe e chinesa. Se considerados outros municípios limítrofes de cada país, a região forma um conglomerado internacional com mais de 850 mil habitantes onde circulam pelo menos cinco diferentes moedas - real, guarani, peso, dólar e euro - e se fala, diariamente, de forma fluente no mínimo cinco idiomas: português, espanhol, guarani, árabe e chinês.

A região trinacional era totalmente habitada por índios Caiguangues e Guaranis, antes da expansão colonialista iniciada a partir de 1452, com a chegada do espanhol Alvar Nunes Cabeza de Vaca às Cataratas do Iguaçu. Rumo a Assunção, no Paraguai, ele deparou-se com as imensas quedas d'água, batizando-as de Salto de Santa Maria.

Por volta de 1609, a colonização ganhou impulso. Padres jesuítas iniciaram um experimento social denominado de Missões Jesuíticas, criando espaços comuns, verdadeiras cidades em meio à selva administradas por meio do sistema cooperativista, com objetivo de catequizar os índios.

O historiador Wachowicz (1987, p. 13) marca que em 1877 "Portugal assinava com a Espanha o Tratado de Santo Ildelfonso", que reconhecia como fronteira portuguesa ocidental o território hoje paranaense, entre os rios

Paraná e Iguazu. Mas foi somente no ano de 1903 que as fronteiras entre o Brasil, Argentina e o Paraguai foram definitivamente demarcadas. Até a segunda metade do século XIX, eram os índios Caingangues os senhores das terras onde seria localizado, mais tarde, os municípios de Foz do Iguazu, Puerto Iguazu e Ciudad del Este.

De acordo com Mendonça (2006), os militares tiveram importante participação política na história desta região trinacional. Foz do Iguazu foi criada com o objetivo de garantir a segurança da fronteira do Brasil com o Paraguai e a Argentina. Dezenove anos depois de vencer a Guerra do Paraguai (1864-1870), uma expedição chefiada pelo Engenheiro e Tenente José Joaquim Firmino chegou a Foz do Iguazu, em julho de 1889, constituindo o marco do início da ocupação efetiva do lugar por brasileiros. Em 22 de novembro do mesmo ano, o Tenente Antonio Batista da Costa Júnior e o Sargento José Maria de Brito fundaram a Colônia Militar, que tinha competência para distribuir terrenos a colonos dos países vizinhos.

### 3. Fronteira

Para se fazer uma análise da comunicação e cultura dos jovens na tríplice fronteira, é preciso recorrer ao conceito de fronteira, o qual implica também no reconhecimento da história e da identidade cultural predominante nos países que compõem o espaço em estudo.

De acordo com Martins (2009, p. 134) os estudos do tema de fronteira no Brasil apontam duas concepções de referência. Na primeira, “os geógrafos, desde os anos 1940, importaram a designação de zona pioneira para nomeá-la, outras vezes se referindo a ela como frente pioneira”. Martins explica que a segunda concepção é a dos antropólogos, a partir dos anos 1950, que definiram estas frentes de deslocamento da população como frentes de expansão. O autor destaca que:

Quando os geógrafos falam de frente pioneira, estão falando de fronteira econômica. Quando os antropólogos falam de frente de expansão, estão falando geralmente de fronteira demográfica. (MARTINS, 2009, p.134).

Sendo assim, Martins (2009, p.139) complementa que a distinção entre frente pioneira e frente de expansão “é um instrumento auxiliar na descrição e compreensão dos fatos e acontecimentos da fronteira”. Para o autor, a categoria mais apropriada para reflexão sociológica “é a de frente de expansão,

porque ela se refere a lugar de tempo de conflito e de alteridade”. E complementa a importância da compreensão dos dois lados da fronteira.

A fronteira é a fronteira da humanidade. Além dela, está o não humano, o natural, o animal. Se entendermos que a fronteira tem dois lados e não um lado só, o suposto lado da civilização; se entendermos que ela tem do lado de cá e do lado de lá, fica mais fácil e mais abrangente estudar a fronteira como concepção de fronteira do humano. Neste sentido, diversamente o que ocorre com a frente pioneira, sua dimensão econômica é secundária. (MARTINS, 2009, p.141)

Considerando o que afirma Martins, conclui-se que a integração na fronteira pode ser otimizada a partir do conhecimento sobre a evolução histórica, social, econômica e demográfica da região trinacional, além da compreensão sociológica sobre a população, bem como as suas diferenças multiculturais.

#### **4. Concepção de cultura e comunicação**

Todos os campos das humanidades possuem definições específicas de cultura adaptadas e adequadas à delimitação das fronteiras do conhecimento que cada um destes campos recobre. Para os propósitos deste artigo, a definição de cultura está relacionada aos estudos culturais que explicam as características da dimensão cultural através dos sistemas simbólicos de uma dada formação social. A concepção da atividade cultural tem uma função comunicativa que é essencial e prioritária para processar e comunicar informação.

A relação entre cultura e comunicação está no fato de se considerar o funcionamento da cultura como inseparável da comunicação. A abordagem dos estudos culturais permite um diálogo entre comunicação e cultura, sendo possível utilizar ferramentas epistemológicas, teóricas e metodológicas para entendimento das complexas facetas dos fenômenos comunicacionais. De acordo com Jacks (2009, p. 31) “os estudos culturais têm a especificidade de tomar a cultura como um campo onde se articulam os conflitos sociais”. Isso significa dizer que as ciências da comunicação podem realizar uma

contribuição tanto à compreensão como ao diagnóstico e a intervenção social em situações de conflito.

Entende-se que a interpretação de um enunciado depende de um conjunto de normas que devem ser respeitadas pelos interlocutores (falantes) quando participam de um ato de comunicação, sendo que discurso constitui uma unidade pragmática, capaz de produzir efeitos, reações e jogos de representações e imagens que se estabelecem entre os interlocutores. Para Bakhtin (2004:123) o discurso escrito é parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala - ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções, etc, e conclui que

Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma *fração* de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc). Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento da evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado. (Bakhtin, 2004:123)

Bakhtin propõe no capítulo um da obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* uma reflexão sociológica da palavra, levando em conta toda a relação entre o indivíduo como sujeito da linguagem, que apreende e constrói significados em suas interações sociais, sendo um participante ativo no processo de significação/interação com a realidade. E assim, encontram-se diferentes formas de produção de enunciados nos lugares de produção do trabalho e nos diferentes locais onde se estabelecem as relações sociais entre os grupos. O autor propõe uma análise profunda e aguda da palavra como signo social para compreender seu funcionamento como instrumento da consciência e complementa que, devido a esse papel, a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica, seja ela qual for e afirma que

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem um discurso anterior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não verbais – banha-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (Bakhtin, 2004: 37-38)

Bakhtin afirma que para entender a comunicação na vida cotidiana é necessário vincular os processos de produção às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas, ou seja, a ideologia do cotidiano. Vale destacar que cada época e cada grupo social tem seu repertório próprio e uma forma de discurso, sendo que o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. Realizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico, e portanto também lingüístico, vê-se marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinados (Bakhtin, 2004:44). Sendo assim, a relação entre linguagem – como comunicação – e o sentido que se constrói é também uma construção social.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. De acordo com Hall (2002, p.50) “uma cultura nacional é um discurso ou um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. Para Hall, esses sentidos são construídos nas estórias contadas, memórias que conectam o presente e o passado e imagens construídas.

Por isso, a comunicação de massa, na qual pode-se incluir a imprensa, tornou-se um fator principal de transmissão de sentidos nas sociedades modernas, mas ela não é de modo algum o único meio, pois ela opera numa variedade de contextos da vida cotidiana, desde as conversações entre amigos até as declarações transmitidas no espaço dos diferentes veículos de comunicação.

Com o avanço tecnológico as redes sociais aumentam produtividade no ambiente social e corporativo, sendo que as pessoas estão ficando mais interligadas em redes pela facilidade de acesso aos meios eletrônicos de ipods, celulares, entre outros. Desta forma, as pessoas estão tão conectadas a esses meios, que isso se introduz no cotidiano da vida social.

Nas redes sociais internauta busca nos web sites um prazer ou uma satisfação pessoal. É crescente o número de empresas que procuraram atrair o

público da web com estratégias bem elaboradas de comunicação e trabalham usando redes sociais para conhecer melhor o seu público alvo. Muitas pessoas também buscam amizades, relacionamentos, atualizações no seu âmbito social. Verifica-se que a rede social tem como um objetivo satisfazer cada vez mais um número maior de usuários com o objetivo aumentar sua audiência, a preferência no consumo e as relações da vida cotidiana. Em resumo, podemos sustentar a hipótese de que os seres humanos estabelecem relações mútuas enquanto atores e observadores em espaços institucionais e pessoais.

De acordo com Vizer (2010) as tecnologias da informação não podem apenas como mediações semelhantes aos meios de comunicação porque constroem novos espaços-tempo, onde se constituem novas formas de relação social, novas formas institucionais, novas categorias de experiência pessoal e institucional e novas dimensões de cultura. E como buscar as respostas para este novo cenário de comunicação? Vizer afirma que

A resposta a essas perguntas requer pesquisas empíricas, mas - inevitavelmente - necessitamos também de novas metáforas e marcos de interpretação capazes de transformar os dados em informação, a informação em conhecimento e o conhecimento em sentido. (2010, p.259)

Portanto, são muitos os desafios para estudar o processo de comunicação e sentido nesta região trinacional, que para esta pesquisadora se inicia com estudos para elaboração deste artigo.

## **5. Metodologia e análise dos dados**

A pesquisa foi realizada com base na revisão bibliográfica dos estudos culturais de comunicação e observação do cotidiano da fronteira trinacional. Também foram aplicados questionários com quase 100 estudantes do último ano do ensino médio da Escola Estadual Barão do Rio Branco, em Foz do Iguaçu, no Brasil, e da Escola Normal Número 8, em Puerto Iguazu, na Argentina, com o objetivo de identificar o consumo dos meios eletrônicos (televisão, rádio, internet e celular) e a opinião deles sobre as três cidades

fronteiriças, principalmente o que elas têm de comum em relação às características culturais.

### **5.1. A opinião dos estudantes brasileiros em Foz do Iguaçu**

**O perfil dos estudantes** - Sessenta e oito por cento dos estudantes brasileiros tem idade entre 15 e 17 anos e 32% mais de 17 anos, sendo 50% do sexo feminino e 50% do sexo masculino. Oitenta por cento dos estudantes nasceram em Foz do Iguaçu, 18% em outra cidade do Brasil e apenas 2% nasceu em outro país, ou seja, na cidade de Assunción (Paraguai). Noventa e dois por cento dos estudantes vivem com os pais e 54% trabalham no contra-turno da escola. Um fator positivo é que a totalidade dos estudantes pretendem continuar os estudos em uma faculdade.

**Consumo dos meios eletrônicos** – Todos os estudantes pesquisados possuem em casa ao menos um aparelho de televisão e telefone celular; 92% tem computador em casa; 78% possuem aparelho de rádio; 62% tem vídeo-game. Apenas 4% dos estudantes não assistem televisão e da maioria que assiste TV a preferência de 86% é por notícias, 76% por filmes, 58% por novelas, 42% filmes e 14% por outro tipo de programa (desenho animado, séries, documentários, reality shows, esporte e entretenimento). Em relação ao uso do rádio, 14% responderam que não ouve rádio e entre os que ouvem apenas 4% preferem esporte, 70% músicas e 14% notícias. Já o celular, 94% dos estudantes usam para conversar com as pessoas, 76% para ouvir músicas, 26% para acessar e-mail, 22% acessar mídias sociais (MSN, Facebook, Orkut, Twitter, Google, Formspring) e apenas 2% não tem aparelho celular. A pesquisa apontou que 4% dos estudantes não usam o computador e entre os que usam o computador 90% acessam e-mail, 74% pesquisam trabalhos na internet, 50% acessam jogos, 30% para outros motivos (redes sociais, trabalho profissional, skype, fórum de debates e compras)

Em relação à internet todos os estudantes responderam que usam a ferramenta, sendo que 94% costumam acessar em casa, 30% no trabalho; 32% na escola e 6% em outro local. Em relação ao tempo de acesso a internet,



6% acessa por dia menos de uma hora, 34% entre uma e três horas por dia, 30% entre 3 e 5 horas por dia e 30% mais de 5 horas por dia.

A pesquisa revelou que nas redes sociais os estudantes navegam 78% no MSN, 62% no Twitter, 54% no Facebook, 40% no Orkut, 18% no Blog e 10% outros. O acesso às redes sociais é feito em 90% pelo computador próprio, 26% por celular; 16% pelo computador do trabalho, 10% pelo computador da escola e 12% da Lanhouse. Em relação ao uso das redes sociais, 50% usam com a finalidade de amizade, 22% dos estudantes usam para o trabalho profissional, 22% para pesquisas acadêmicas e 4% por outro motivo.

**Olhar sobre as cidades** – Com relação à participação dos estudantes em eventos culturais e esportivos da cidade 96% responderam que participam, em Foz do Iguaçu, mas apenas em 40% dos eventos de Ciudad del Este (Paraguai) e 16% em eventos de Puerto Iguazú (Argentina).

Especificamente sobre a opinião dos estudantes brasileiros em relação às três cidades fronteiriças pode-se constatar que o aspecto negativo que se sobressai é o aumento da violência e a falta de segurança em Foz do Iguaçu devido aos crimes na fronteira (contrabando, tráfico de drogas e armas), falta de empregos para os jovens fatores que foram descritos por 26% dos estudantes. Apesar destes aspectos negativos a maioria dos estudantes afirmam que é um “privilégio ter o prazer de desfrutar a beleza da natureza das Cataratas, Parque Nacional e Parque das Aves, “é uma cidade de muitos contrastes culturais e muito acolhedora”, “de muita diversidade de etnias”, “muito tranquila com várias coisas para se fazer”. Portanto, apesar dos estudantes apontarem aspectos negativos por não se sentirem seguros, a maioria diz que Foz do Iguaçu é um ótimo lugar para se viver e as belezas das Cataratas encantam.

Considerando que apenas 16% dos estudantes brasileiros pesquisados costumam visitar ou participar de eventos culturais em Puerto Iguazu, a pesquisa revelou que mais de 60% não conhece esta cidade argentina. Entretanto, 90% dos estudantes tem uma imagem positiva dela e maioria relaciona a cidade com a imagem de compras, diversão, cassinos, além de passeios aos atrativos turísticos como as Cataratas no Parque Nacional argentino, restaurantes e baladas. “É uma cidade onde o povo é acolhedor, principalmente na feirinha” (local onde se encontra produtos como azeitonas,

alfajor, salames, queijos e vinhos argentinos”; “uma cidade muito bonita com melhores opções de festas”; “um bom lugar para jantar, sair com a família e amigos, abastecer o carro e tem cassinos lindos”; “bom para comprar as coisas com preços mais baixos e tem pessoas simpáticas”. “um ponto turístico que agrega pessoas muito simpáticas, são pessoas receptivas, independente das diferenças”. Em oposição a Foz do Iguaçu, a cidade de Puerto Iguazu parece ser mais segura e oferece mais opções de lazer e diversão para os jovens. A minoria como aspecto negativo que “a cidade precisa receber melhor seus turistas, fiscalizar seus policiais e ajudar para que os turistas sejam melhor tratados”.

Em relação a imagem de Ciudad del Este, no Paraguai, a totalidade dos estudantes apontou como um ótimo lugar para fazer compras e com preços baixos, além de diversão nos bares e baladas – apesar de apenas 40% afirmam visitar ou participar de eventos na cidade vizinha do Paraguai. Entre as diversas citações positivas destacam-se: “um ponto comercial muito importante para Foz do Iguaçu, por gerar empregos às pessoas que necessitam atravessar a fronteira todos os dias”, “o povo é muito amigo e aceita a diferença”, “é um local para compras baratas, festas e eventos maravilhosos”. Por outro lado, os estudantes apontam como imagem negativa de Ciudad del Este: “existe muito contrabando e pirataria, conseqüentemente afeta a economia do Brasil”. “um lugar muito sujo e poluído”, “uma cidade que precisa se organizar, principalmente na área de compras”.

Com relação às características culturais desta região de fronteira, percebe-se que os estudantes brasileiros têm uma clara percepção de que há uma diversidade cultural nesta região que se manifestam e são consumidas por meio das comidas típicas, dança, música e vários outros meios culturais, além da circulação e mediação de informação no rádio, televisão, internet e outras mídias.

## **5.2. A opinião dos estudantes argentino em Puerto Iguazu**

**O perfil dos estudantes** - Vinte e oito por cento dos estudantes argentinos tem idade entre 15 e 17 anos e 72% mais de 17 anos, sendo 50% do sexo feminino e 50% do sexo masculino. Cinquenta e sete por cento dos

estudantes nasceram em Puerto Iguazu, 40% em outra cidade da Argentina (maioria Buenos Aires) e apenas 6% nasceu em outro país (Brasil). Oitenta e sete por cento dos estudantes vivem com os pais e 30% trabalha no contraturno da escola. A maioria dos estudantes, 80% pretendem continuar os estudos em uma faculdade e os que não o farão é devido a dificuldade financeira, principalmente porque a faculdade mais próxima está em Posadas (cerca de 300 Km).

**Consumo dos meios eletrônicos** – Todos os estudantes pesquisados possuem em casa ao menos um aparelho de computador; 94% tem televisão em casa; 91% possuem aparelho de rádio e telefone celular; 49% tem videogame. Todos os estudantes assistem televisão e a preferência de 91% é por filmes, 73% por musicais, 70% por notícias, 37% novelas e 12% por outro tipo de programa (futebol, esporte). Em relação ao uso do rádio, 9% responderam que não ouve rádio e entre os que ouvem apenas 9% preferem notícias, 91% músicas. Já o celular, 94% dos estudantes usam para conversar com as pessoas, 70% para ouvir músicas, 22% para acessar e-mail, 22% acessar mídias sociais (MSN, Facebook, Twitter) e apenas 3% não tem aparelho celular. A pesquisa apontou que 9% dos estudantes não usam o computador e entre os que usam o computador 61% acessam e-mail, 55% pesquisam trabalhos na internet, 52% acessam jogos, 12% para outros motivos (redes sociais, chat)

Em relação à internet 97% dos estudantes responderam que usam a ferramenta, sendo que 79% costumam acessar em casa, 3% no trabalho; 15% na escola e 25% em outro local. Em relação ao tempo de acesso a internet, 21% acessa por dia menos de uma hora, 49% entre uma e três horas por dia, 12% entre 3 e 5 horas por dia e 15% mais de 5 horas por dia.

A pesquisa revelou que nas redes sociais os estudantes argentinos navegam 85% no Facebook, 73% MSN, 25% "Twitter, 9% Blogs, 3% Orkut, e 3% outros. O acesso às redes sociais é feito em 79% por celular; 64% pelo computador da escola, 9% pelo computador do trabalho, 82% pelo computador próprio, 9% de Lanhouse e 6% outro meio. Em relação ao uso das redes sociais, apenas 6% dos estudantes usam para o trabalho profissional, 82%

com a finalidade de amizades, 25% para pesquisas acadêmicas e 3% por outro motivo.

**Olhar sobre as cidades** – Com relação a participação dos estudantes argentinos em eventos culturais e esportivos 85% responderam que participam na cidade de Puerto Iguazu, mas apenas 25% visitam ou participam dos eventos de Foz do Iguaçu e 13% em Ciudad del Este (Paraguai).

Em relação a opinião deles sobre a cidade de Puerto Iguazu a totalidade afirmou que é uma cidade turística que atrai visitantes do mundo inteiro, principalmente devido a beleza das Cataratas do Iguaçu. Entre os aspectos positivos da cidade se destacam a cordialidade dos moradores, a tranquilidade da cidade e as opções de diversão noturna em restaurantes, cassinos e baladas. A pesquisa também aponta como aspectos negativos a falta de mais atrativos turísticos, a falta de limpeza da cidade e que precisa melhorar na infra-estrutura em comparação a outras cidades. Entre as diferentes opiniões pode-se concluir que Puerto Iguazu es "una ciudad turística en la que se revive los costumbres y culturas fronterizas", "en esta ciudad recibimos a los extranjeros y nuestros vecinos fronterizos muy bien", "de que no hace uendiferencias con nadie", "es una linda ciudad para visitar em las vacaciones de verano", "es un lugar muy bueno y tranquilo para vivir".

A pesquisa com os estudantes argentinos revelou uma imagem semelhante aos estudantes brasileiros, ou seja, que é um centro comercial de produtos importados que atrai muitos turistas para a compra de produtos eletrônicos. Vale destacar que apenas 13% dos estudantes afirmam que visitam ou participam de festas e eventos culturais ou esportivos em Ciudad del Este e uma probabilidade deste baixo intercâmbio pode estar relacionado com a imagem negativa da cidade paraguaia apontada por 46% dos estudantes, principalmente a violência e limpeza da cidade. Entre as falas deles destacam-se: "es un quilombo, para caminar em la calle tene que tener cuidados", "es muy peligrosa y falta de seguridad", "una ciudad sucia", "es muy complicado ir, es muy peligrosa porque roban mucho". Entre os aspectos positivos os estudantes relatam que "visitar o Paraguay es muy interesante ya que es el segundo lugar en el mundo em tecnologia", "es muy rica la cultura empezando por su idioma cultural".

Ao contrário de Ciudad del Este, os estudantes argentinos têm uma imagem muito positiva de Foz do Iguaçu, principalmente em relação a beleza, limpeza, organização e infra-estrutura da cidade: “um lugar admirable, lindo para pasear, es muy linda y cuidada” ; “es una ciudad mas organizada”; “ “es una ciudad desarrollada ya que cuenta con muchos aspectos”; “es una ciudad maravillosa, su gente es amable y recibe a las personas com muy buena onda”; “me gusta la calidad de vida”; “es una ciudad muy avanzada economicamente”; “una ciudad turística igual que Puerto Iguazu. Pode-se concluir que é comum entre os estudantes brasileiros e argentinos a admiração de ambos pelas cidades vizinhas de Foz do Iguaçu e Puerto Iguazu, principalmente em relação a cultura do povo. Os estudantes argentinos vêem a cidade de Foz como bonita, desenvolvida, organizada e limpa.

Apesar destas qualidades 12% dos estudantes afirmam que Foz do Iguaçu é uma cidade perigosa e 6% justificam que “es una ciudad violenta, cheia de morte y tiroteo todo los dias”. Vale destacar que apenas 3% costuma visitar a cidade vizinha, ou seja, esta é um imagem simbólica que pode circular como influência da mídia e da opinião das pessoas.

Com relação a diversidade cultural desta região de fronteira, percebe-se que 54,5% dos estudantes argentinos não emitiram sua opinião. Isto pode ter ocorrido porque apenas 25% visitam ou participam dos eventos de Foz do Iguaçu) e 13% em Ciudad del Este (Paraguai). Aqueles que responderam afirmam que a nesta região “las caracteristas culturales son muy diversas, las comidas como mandioca, papa, en las musicas”, “la mezcla de idiomas e culturas”, “hay mucha influencia de culturas de Argentina, Paraguay y Brasil ya que estamos situados en la triple frontera”. Assim como os estudantes brasileiros, eles entendem que a diversidade cultural se encontra na gastronomia, dança, música e vários outros meios culturais, além da circulação e mediação de informação no rádio, televisão, internet e outras mídias.

## **6. Considerações Finais**

As diferenças culturais se refletem na complexidade das situações que se enfrenta no dia a dia da fronteira, que podem ser consensuais ou de

conflitos, que podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar fronteiras habituais entre o público e o privado, bem como desafiar normativas de desenvolvimento e progresso.

Neste contexto, a compreensão das culturas presentes nesta região de fronteira deve ser considerada como uma variável relevante a fim de se entender de que forma se expressam os diferentes povos presentes na região. Apesar de geograficamente dividida, a tríplice fronteira parece por vezes, uma só nação. Brasileiros trabalham no comércio paraguaio. Argentinos compram em Ciudad del Este e em Foz do Iguaçu. Os paraguaios costumam cruzar a fronteira para estudar no Brasil e os brasileiros abastecem os veículos no Paraguai e na Argentina em época de câmbio favorável.

Verificou-se com este estudo preliminar que os estudantes brasileiros e argentinos identificam características comuns desta região de fronteira e também as diferenças que estão presentes neste espaço territorial. “É uma mistura de culturas, onde reúnem-se várias etnias, formando um caldeirão de culturas diferentes”, afirma um estudante brasileiro. Essa integração cultural se verifica por meio da gastronomia, da música, da dança, religião, idioma, além dos eventos culturais, esportivos, etc.

Por isso, independente das nacionalidades presentes nos territórios fronteiriços, existe uma identidade cultural fronteiriça. Assim, a integração em um conglomerado de dois ou mais países passa pela percepção da identidade e cultura fronteiriça formada a partir da interação dos habitantes. Neste aspecto, a comunicação fronteiriça têm a possibilidade de evidenciar assuntos próprios da região, no que diz respeito à cultura, trocas comerciais, iniciativas conjuntas na área da saúde, política e segurança, que se refletem em todos os países.

A percepção da existência de uma cultura própria da região e a compreensão das diferenças podem ampliar o olhar para a região de fronteira trinacional como um todo e entender suas peculiaridades. A necessidade de buscar uma compreensão e uma comunicação integrada entre brasileiros, argentinos e paraguaios é urgente. Percebe-se, por meio dos relatos coletados, que o estabelecimento de uma atividade assentada na reciprocidade pode contribuir para uma melhor compreensão desta realidade pelo fato de a troca de informações permitir uma visão mais ampla e integrada dos problemas

regionais. Dessa forma, poderia se estabelecer no âmbito de diferentes espaços de cultura e educação ações de integração fronteiriça, que atendam ao interesse público e com uma formação qualificada, incluindo a realidade fronteiriça.

### **Referências bibliográficas**

JACKS, Nilda. **Meios e Audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MARTINS, J. S. **Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano**. São Paulo: Contexto, 2009.

MENDONÇA, Sonia Cristina Poltronieri. **A construção do discurso da imprensa nas eleições 2004 de Foz do Iguaçu**: [s.n.]. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. 2006

VIEZER, Eduardo André. **A trama (in) visível da vida social – comunicação, sentido e realidade**. Porto Alegre: Sulina, 2011

WACHOWICZ, Ruy Christovam. **Obrageros, mensus e colonos: história do oeste paranaense**. Curitiba: Ed. Vicentina, 1987, 2ed.

## ARCHIVÍSTICA DE UN EXPATRIADO

Luizete Guimarães Barros (UFSC-UEM)

[luizetebarros@yahoo.com.br](mailto:luizetebarros@yahoo.com.br)

Esa ponencia trata de una realización audiovisual – un video de diez minutos de duración. Por eso, vamos a tratar del proceso de creación que resultó en el guión del film en cuestión.

Debo aclarar también que mi intención inicial era traer a todos los alumnos del primer año de Secretariado Trilingüe de la UEM – en que imparto clases desde junio de 2011 – para que todos participaran de ese trabajo artístico-diáctico. La reacción de parte de los alumnos, sin embargo, fue adversa y por esa razón solo dos alumnas participaron del emprendimiento pedagógico que relato a continuación.

Antes de ese embate con los estudiantes, hubo otra ligera polémica administrativa porque los burócratas universitarios parecían no estar convencidos de que la participación en un congreso de literatura se mostraba actividad pertinente a alumnos del curso de Secretariado. Aunque se tratara de la disciplina de español, y de un evento de literatura hispanoamericana, me aconsejaron que redigiera un texto con la exposición de motivos, para que la universidad aceptara y apoyara nuestra propuesta. El texto, en portugués, es el que sigue:

*Os alunos do primeiro ano de Espanhol, do curso de Secretariado Trilingue da UEM vão a participar do “VI Congresso Internacional Roa Bastos – arquivos de fronteira”, na UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana -, em Foz de Iguaçu, dias 28 a 30 de setembro de 2011.*

*Nesta ocasião, apresentarão um vídeo-teatro de aproximadamente vinte minutos de duração, intitulado “Archivística de un expatriado”. O título se deve ao fato de que os alunos de Secretariado têm familiaridade com arquivos, dado o teor de sua profissão. Além disso, cursam uma disciplina chamada “Arquivística”, que o dicionário espanhol traduz também por “archivología” – em que se revelam os segredos de armazenar*



*dados em arquivos, substratos da memória. A apresentação visa unir o lado profissional de um empregado subserviente e organizado, com o lado poético de vasculhar as lembranças de um executivo que tem que deixar seu país natal. Dessa maneira, oferecemos um recorte textual do universo do estudante universitário que desempenha sua função num escritório, assim como incentivamos a criação de diálogos que retratam o lado pessoal e íntimo do profissional.*

*Roa Bastos, como escritor, dedicou-se ao trabalho de reconstituição da memória perdida do Paraguai, sacrificado por guerras e dominado por tiranias, em romances como **Hijo de hombre, Yo, el Supremo, Vigilia del Almirante**, etc.... Viveu a experiência do exílio político, que impulsiona em sua obra a reflexão sobre a emigração, a miscigenação, a zona de fronteira, a procura da identidade tanto individual quanto coletiva. Esta proposta se refere a uma criação coletiva, reúne textos em espanhol e LIBRAS, e está organizada e dirigida pelas professoras de espanhol da UEM, Profas. Luizete Guimarães Barros e Viviane Lugli.*

#### LA ELABORACIÓN:

Por tratarse de un vídeo-teatro, la elaboración de un guión se hace elemento indispensable para la ejecución posterior, aunque para nosotros, aspirantes al cine, la insistente negativa de nuestros alumnos revertía en efecto contrario. Al lugar de aceptar la derrota, adoptamos la postura de pensar soluciones y presentar resultados, con el objetivo de arquitectar, en corto espacio de tiempo, la secuencia y los pasos de la minipelícula en el afán de convencerles a participar del espectáculo. El hecho de que los alumnos rechazaban mi propuesta me forzaba a llevar ideas concretas, razón por la cual las etapas de ese video se han elaborado de golpe en la época del intento del convencimiento inicial.

Además de los alumnos, dependía de los técnicos de cine, ignorante que soy en materia de tecnología y máquinas. A principio, había invitado a un pariente mío – Christian Abes -, él también expatriado, que no vive en Maringá, a manejar la cámara y realizar el montaje del film. Como incluso él no me contestaba, de junio a setiembre de 2011 corresponde a un largo período en que pensaba que él también me negaba su ayuda, factor que me llevaba a buscar otro soporte técnico. Clamé, por lo tanto, por el apoyo de técnicos de la UEM, que parecían dispuestos a aprender conmigo el oficio de filmar.

Todos esos factores han colaborado para que la idea de la película se fuera plasmando, de a poco, en mi cabeza, de manera que las respuestas negativas que recibía, provocaban en mí efecto contrario, lo puedo decirlo ahora.

Si Christian, en visita pasajera por Brasil, no podía venir a Maringá, tenía que saber muy claramente qué íbamos a filmar y cómo hacerlo, ya que los técnicos de UEM parecían ser, así como yo, aspirantes en cine.

Roa Bastos discute, en su libro **Mis reflexiones sobre guión**, si el guionista debe tener idea exacta de lo que será el producto final. Para tanto, recuerda las posiciones opuestas de Einsenstein, defensor de la libertad y de la improvisación, y de Pudovkin, que cree en el guión de hierro, para quien hay que tener una idea exacta del resultado final:

*“las ideas de los técnicos, de los más lúcidos y profundos de la estética del cine, se han dividido sobre el particular. Entre los clásicos rusos de la primera época del cine, Pudovkin (p. 22) soñaba con un “guión de hierro” en el que todo el bullente universo de film debía estar íntegramente concebido, calculado y planificado de antemano, no sólo en el aspecto artístico sino también en el técnico, negando de esta manera, implícitamente, que el trabajo de la transformación fílmica correspondiera al director. “El autor del argumento – afirmó Pudovkin en sus **Bases** – debe tener una idea exacta de la forma final”.” (p. 23) (...)*

*”El ejemplo de Einsenstein, que concedió amplio margen a la improvisación, atestigua por su parte la eficacia del método opuesto al de Pudovkin. Esto no debe llevarnos al extremo de creer que Einsenstein prescindió de una rigurosa organización del material fílmico; sabemos, por el contrario, que concibió sus películas como grandes construcciones arquitectónicas, pero que también se permitió una total espontaneidad y libertad de acción en el momento del rodaje.”(p. 23)*

Meses después, nos hemos dado cuenta de que la presión negativa y los factores adversos han contribuido para que hiciéramos una idea más exacta de lo que queríamos como resultado final. Cuando Christian, finalmente, nos escribió diciendo que vendría a Maringá en setiembre, los puntos que parecían estar olvidados en un cajón, se despertaron de pronto en el cajón de la memoria, y pasamos a la práctica ese guión, escrito apenas en el espacio oculto de la mente.

Y ese texto que pretende ser el guión de nuestra creación fílmica, se ha escrito tiempos después de que la película se había terminado. El guión, en ese caso -, contrariamente a la función que normalmente desempeña en otras obras, como guía que precede la ejecución - en nuestro caso sucedió al filmaje, porque se realizó apenas en el momento en que se acercaba nuestra charla en el congreso.

## ARCHIVÍSTICA DE UM EXPATRIADO – EL TÍTULO

El título se debe a una carrera de Secretariado: Archivística. Ese nombre me llamó la atención y fui a buscar en el diccionario: archivología, ciencia de organizar archivos, se presta bien a un congreso que se destina a reunir “archivos de frontera”.

En el afán de conocer el material de estudio, compré en el XVI Congreso Brasileño de Profesores de Español, realizado en julio en Niterói, un libro que traía un texto sobre ejecutivos expatriados. Roa Bastos, expatriado por motivos políticos, secretarios exiliados por motivos profesionales, yo, desplazada por razones académicas. Todos fuera de lugar. Todo buscando su lugar. ¿Y qué ocurre con quien viaja?

Tiene que preparar las maletas. ¿Y qué cosas llevar?

El que viaja tiene que seleccionar cosas, llevar unas y deshacerse de otras. Roa Bastos incineró un montón de objetos personales – incluso lentes, una vieja moviola, una cámara Arriflex, - “indispensables artilugios de estudio” - aparatos de montaje de cine – deshechados cuando se fue a Francia, trabajar como profesor en Toulouse en el año de 1976.

De acuerdo a cita suya, Roa Bastos puso fuego a una hinchada carpeta cuyo contenido eran las páginas de **Yo El Supremo**, además de otros escritos más que juzgó, en la época, “prescindibles” y “desnecesarios”, conforme se lee en el testimonio del autor:

*“Cuando debí viajar a Francia en 1976 comenzaban en Buenos Aires los secuestros de la guerra sucia. En previsión de estos “allanamientos”, la víspera de mi partida, regalé o vendí a vil precio todo mi tesoro cinematográfico y literario. Me pasé toda una noche arrojando por los incineradores de basura esos libros de cine de que hablé. Arrojé al fuego los copiosos originales de mi novela **Yo El Supremo** que se hallaban en una hinchada carpeta. También arrojé al incinerador una novela que había crecido clandestinamente como una planta parásita en medio de las labriosas e interminables*

*cinco mil carillas de los originales de Yo El Supremo, sin que yo me apercebiera de ello, y que la tenía guardada en otra carpeta bajo el provocativo título Mi reino, el terror. Así titulé provisoriamente un relato parásito.” (p. 14) (...) “El fuego consumió este inútil trabajo y de seguro ahorró a la literatura paraguaya una obra mediocre y prescindible. De todos modos, desde mi lejano refugio en Toulouse suelo pensar con nostalgia en estos despojos que son las inevitables mutilaciones de los exilios forzosos.” (p. 14)*

La escueta maleta que se lleva el viajante, motivo que resumió la actuación cinematográfica del escritor paraguayo al guión de algunas obras de su autoría (como **Hijo de hombre**, producción argentina-española de 1960), a que haremos referencias.

EL GUIÓN:

El poema de Roa Bastos que introduce la película – “Los hombres” – era parte obligatoria por ser uno de nuestros poemas preferidos. Dado su forma fija de soneto con versos de once sílabas, cuya cadencia marcante sirve a definir el ritmo de una marcha, lo decimos a manera sincopada, la primera estrofa cuando el primer personaje – la Jefa – camina hacia su despacho. Reproducimos la estrofa inicial:

### ***LOS HOMBRES***

*Tan tierra son los hombres de mi tierra  
que ya parece que estuvieron muertos;  
por afuera dormidos y despiertos  
por dentro con el sueño de la guerra.*

La segunda estrofa también acompaña el ritmo de la segunda profesional cuando sube los escalones de una escalera que, en realidad, no resulta tan grande como se ve – los trucos cinematográficos nos hacen ver que la imagen no refleja necesariamente lo real. Hay la posibilidad de ensanchar el objeto, conforme se ve en la escalera inicial.

La segunda estrofa y parte de la tercera se oyen como fondo del movimiento de las profesionales:

*Tan tierra son que son ellos la tierra  
andando con los huesos de sus muertos,  
y no hay semblantes, años ni desiertos*

*que no muestren el paso de la guerra.*

*De florecer antiguas cicatrices  
tienen la piel arada y su barbecho*

Aquí se suspende la poesía y la segunda escena sigue en el interior del despacho en que la secretaria organiza los archivos en el fichero. Ahí se da el diálogo en que se plantea la propuesta de viaje: ocasión para el desplazamiento. Es ese el diálogo construido por las alumnas que se dispusieron a trabajar con nosotros:

### **DIÁLOGO**

*Autoras: Priscila Soares de Oliveira, Yara Pereira Moreno*

*Secretaria: Priscila Soares de Oliveira*

*Jefa: Yara Pereira Moreno*

*Jefa: Buenos días, Priscila.*

*Secretaria: Buenos días.*

*Jefa: ¿Cómo estás?*

*Secretaria: Bien, gracias, ¿y usted?*

*Jefa: Estoy bien. Bueno, Priscila, sabes que eres una profesional muy bien calificada y que nuestra empresa está creciendo, ¿verdad?*

*Secretaria: Sí, gracias por sus elogios. En la última reunión supe que van a abrir una nueva filial en Paraguay, ¿verdad que sí?*

*Jefa: Es sobre eso que me gustaría hablarte porque tengo un puesto vacante y me gustaría que tú lo ocupases si es bueno para ti y para tu familia. Y no te preocupes con nada porque te daremos todo el apoyo necesario tanto financiero como psicológico pues sabemos que no es una decisión fácil.*

*Secretaria: ¿Y cómo va a ser, seguiré en el mismo puesto o voy a cambiar?*

*Jefa: Por supuesto, pero las cosas irán a mejorar porque te daremos un aumento de sueldo.*

*Secretaria: Mira, Usted sabe que tengo muchas ganas de aprender y de conocer otros países y me interesaría muchísimo coger el puesto. ¿Tiene otros informes sobre ese nuevo trabajo?*

*Jefa: Todavía no, pero así que los tenga te pasaré por correo electrónico. Por ahora puedo decirte que Asunción es una bonita ciudad y te encantará vivir allí.*

Secretaria: Gracias, sra. Yara. Aguando más noticias.

Las consecuencias de la decisión de desplazamiento vienen dichas por una voz en *off* – un texto sobre datos estadísticos sobre profesionales desplazados en España. Es ese el texto:

### ***EL INCIERTO VIAJE DE LOS EXPATRIADOS***

*Cada vez son más las empresas establecidas en España que desplazan a algunos de sus profesionales a otros países – principalmente de Latinoamérica y la Unión Europea – con el objetivo de realizar su actividad más allá de las fronteras nacionales. Sin embargo, muchos de estos profesionales afrontan situaciones ricas en oportunidades, pero no exentas de riesgos, porque residir entre uno y tres años en el extranjero a menudo no supone un impulso a sus carreras, sino todo lo contrario.*

*Según un estudio realizado por una famosa empresa de consultoría que analiza la política de expatriación de trece grandes compañías de nuestro país, en España, estos profesionales se ven expuestos, frecuentemente, a iniciativas mal planteadas desde el principio y con un final incierto, en la gran mayoría de los casos.*

*Según este informe, el 85% de los expatriados son directivos y mandos medios y superiores, frente a un 11% de personal técnico, lo que lleva a pensar que prevalecen las necesidades de gestión.*

*Si tenemos en cuenta, además, que el éxito de la expatriación depende mucho de la personalidad y las competencias del profesional, sorprende que las compañías primen la experiencia y los conocimientos a la hora de seleccionar al futuro expatriado. De hecho, un 27% de las empresas no realizan proceso de selección alguno para identificar el candidato más adecuado. Y de las que sí lo hacen, solo un 55% se apoya en el Departamento de Recursos Humanos para llevarlo a cabo. Este departamento, en cambio, participa, con frecuencia, en los trámites administrativos de la expatriación.*

*In p. 93 y, **Comunicación eficaz para los negocios – curso de conversación, recursos y vocabulario.** Marisa de Prada, Pilar Marcé, Madrid, EDELSA, 2010, p. 93.(Acompaña un CD.)*

Como imagen, se ven árboles y objetos que componen el campus de Maringá, vecino al Departamento de Letras de UEM. Interesante decir que el árbol se presta a las reflexiones sobre la relación entre el signo y su referente, ejemplificadas en la exposición de Roa Bastos.

*“El cine es joven – escribió André Bazin – pero la literatura, el teatro, la música, la pintura son tan viejos como la historia de la humanidad. Del modo en que la educación del niño se realiza a imitación de los adultos que le rodean, la evolución del cine ha estado necesariamente influenciada por el ejemplo de las artes consagradas. Su historia, después de los comienzos del siglo, será por consiguiente la resultante de*

*determinismos específicos en la evolución de todo arte y de las influencias ejercidas sobre el por las artes evolucionadas.”*

*“No es sin embargo a esta analogía – por otra parte imperfecta – entre el siglo lingüístico verbal y el signo visual de la imagen cinematográfica a la que ahora me estoy refiriendo. La imagen árbol, en fotograma, y la palabra **árbol**, en una frase escrita difieren en sus relaciones: la palabra escrita **árbol**, en un texto escrito, es incompleta y ambigua: relaciona con los conceptos **madera**, **bosque** y sus diversas connotaciones en el contexto en que se halla. En la imagen **árbol**, en un fotograma, el signo identifica o confunde significante y significado. El montaje de esta imagen en el contexto de la secuencia respectiva es el que le impartirá sus relaciones significativas o simbólicas que trascienden el mero realismo de la imagen escueta.”(p. 20)*

*“Antes de la formación del lenguaje hablado – observó Jean Epstein – el pensamiento era preponderantemente visual, y ello porque la vista es el sentido dominante en el ser humano, el guía de nuestro conocimiento. Esto es lo que sucede en culturas predominantemente orales como la nuestra, en las que la escritura no ha desplazado aún el sentido audiovisual de la realidad.” (p. 20)*

A pesar de la objetividad de datos que advierten sobre los riesgos de expatriarse, la secretaria cierra las maletas y se va al extranjero, otra vez ritmada por el sonido de los versos de las estrofas finales del poema “Tan hombres son los hombres de mi tierra”. El tambor de las oclusivas del primer verso de cada una de las estrofas del poema de Roa Bastos retumban entre el roce de las ruedas que llevan la secretaria a otro país. Son ellos:

*alumbran desde el fondo las raíces.*

*Tan hombres son los hombres de mi tierra  
que en el color sangriento de su pecho  
la paz florida brota de su guerra.*

*Tan tierra son los hombres de mi tierra  
Tan tierra son que son ellos la tierra*

*Tan hombres son los hombres de mi tierra*

¿Cómo es ese nuevo país?

Es raro. ¿Cómo expresar las diferencias de una cultura distinta?

Por más igual que sea la comida, nada nos extraña tanto como el sabor diferente. Para tanto, la poesía exótica de Bernardo Atxaga para expresar el espanto por lo distinto. Comer algo distinto es un rasgo del extranjero que es extraño a nosotros. Nada más ajeno que comer la comida ajena. La poesía es tan didáctica, simple y claro ejemplo de la diversidad cultural que mejor transmitirla por el lenguaje diverso a nosotros, oyentes. El lenguaje de los signos se hace el medio por el cual transmitimos el “*estranhamento*”, de la novedad delante de lo nuevo, lo ajeno, lo que nos diferencia del otro, que se explica, por las palabras de Roa Bastos:

*“No se trata, pues, de que lo sociológico prevalezca sobre lo estético ni a la inversa, de que el sentido de lo humano sea ahogado por los excesos de un afán meramente esteticista. Así como en lingüística no existe una lengua inferior a la otra, tampoco un arte es inferior a otro cuando el equilibrio de su coherencia interna lleva su intrínseco valor. Basta observar los productos del arte llamado primitivo de los indígenas o de las viejas civilizaciones: ellos no ceden en importancia a lo que llamamos gran arte: solamente sus escalas de valores son diferentes y no se puede juzgar estos (p. 26) productos con criterios comparatistas sino con apreciación de sus valores en función del universo que estos productos representan.”(p. 27)*

### ***EN UN PEQUEÑO PUEBLO SOMALÍ***

*Bernardo Atxaga, Poemas & híbridos*

*Barcelona, Plaza 7 Janés, 1998*

*El lunes, en un pequeño pueblo somali,*

*Ibrahim Ali Kismayu*

*comió un puñado de arroz*

*¡Y qué alegría! ¡Qué alegría!*



*¡Qué alegría más grande!*

*El martes, en un pequeño pueblo somali,*

*Ibrahim Ali Kismayu*

*comió diez ortigas hervidas*

*¡Y qué alegría! ¡Qué alegría!*

*¡Qué alegría más grande!*

*El miércoles, en un pequeño pueblo somali,*

*Ibrahim Ali Kismayu*

*comió una lagartija asada*

*¡Y qué alegría! ¡Qué alegría!*

*¡Qué alegría más grande!*

*El jueves, en un pequeño pueblo somali,*

*Ibrahim Ali Kismayu*

*comió nueve moscas y dos avispas*

*¡Y qué alegría! ¡Qué alegría!*

*¡Qué alegría más grande!*

*El viernes, en un pequeño pueblo somali,*

*Ibrahim Ali Kismayu*

*encontró un hormiguero*

*¡Y qué alegría! ¡Qué alegría!*

*¡Qué alegría más grande!*

*El sábado, en un pequeño pueblo somali,*

*Ibrahim Ali Kismayu*

*comió un papel que decía Help Somalia Now*

*¡Y qué alegría! ¡Qué alegría!*

*¡Qué alegría más grande!*

*El domingo, en un pequeño pueblo somali,*

*Ibrahim Ali Kismayu*

*vio desde su ventana un avestruz muy gordo*

*¡Y qué aa, qué aale, ale, olé, olelelele!,*

*¡que ale ale ale alegría más grande!*

Y la música del final es selección de nuestras alumnas.

#### CONCLUSIÓN:

Y como finalización, debo preguntarles si el guión que les presento cumple la función y los consejos del profesor Roa Bastos sobre el oficio de escribir un argumento cinematográfico, que según Alfredo Oroz son los siguientes:

*“trabajo como guionista profesional, mis herramientas son aquellas que aprendí con Roa, “crecer, siempre crecer, subir, siempre subir”... además de saber desconfiar cuando alguien no sabe contar con “creciente interés” el cuento Caperucita.” Alfredo Oroz (p. 9)*

#### Referencias bibliográficas:

ATXAGA, Bernardo: Poemas & híbridos. In **Síntesis – curso de lengua española**. Ivan Martin. São Paulo, Ática, 2011, p. 57.

PRADA, Marisa de, MARCÉ, Pilar. **Comunicación eficaz para los negocios – curso de conversación, recursos y vocabulario**. Madrid, EDELSA, 2010, p. 93.(Acompaña un CD.)

ROA BASTOS, Augusto. **Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de “Hijo de hombre”**. Colección Lecturas de Cine. Fundación Cinemateca y Archivo Visual del Paraguay, (Introducción Alfredo Oroz), Asunción, RP ediciones, 1993.



# **COMUNICACIÓN Y CULTURA EN PARAGUAY**

## **Oralidad y escritura como matrices para un estudio comunicacional**

*Aníbal Orué Pozzo*

**Universidad Nacional de Asunción (UNA)**

**Universidad Nacional del Este (UNE)**

### **I. Introducción**

Cuando hablamos sobre oralidad en Paraguay, observamos diversas y diferentes enfoques y posturas. Sin embargo, también estamos acostumbrados a leer (en diversas publicaciones), asimismo a escuchar corrientemente (en círculos eruditos y también en aquellos populares) que Paraguay es un país “eminentemente oral”, o que el mismo es un país con una fuerte “cultura oral”. Estos conceptos, expresados de manera un tanto vagas y desordenadas, en algunos casos, en otros sustentados con una rigurosidad un poco mayor, desean manifestar – presumo – que Paraguay es un país donde la lectura, es decir, el acto y la actividad de leer, está muy poco desarrollada. Asimismo, darían a entender que los procesos comunicacionales que se establecen entre los habitantes poseen la “lógica de la oralidad”. El entendimiento que se tiene en diversos segmentos de nuestra sociedad, inclusive en el académico, cuando se expresan conceptos como el de *oralidad*, *escritura*, y otros similares, está ligado – en general – al acto de *transmisión* y *recepción* de una parte de los mensajes, sea en el plano interpersonal o en el masivo. Creo, sin embargo, que estos conceptos también buscan reforzar una forma de transmitir los mensajes asociados al concepto de oralidad anteriormente citado. Los defensores de esta tendencia – que podríamos llamarla de “*oral populista*” – cuando hablan de procesos informativos y educativos a nivel masivo – relacionados con la democracia, construcción de ciudadanía, etc. – asimismo cuando se refieren a mensajes orientados a la “opinión pública”, enfatizan que estos procesos se estructuran y construyen en el universo de la “oralidad paraguaya”. Con esta introducción general, señalo que es el concepto de oralidad en la sociedad paraguaya que me propongo a estudiar y analizar en las líneas siguientes.

Para tal efecto, voy a presentar algunas matrices comunicacionales y culturales del siglo XVII en Paraguay, principalmente en el espacio de las llamadas “reducciones” jesuíticas. A partir de este análisis, intentaré reconstruir el universo simbólico que emerge del contacto entre dos culturas en estas regiones: la cultura oral de los Guaraní, y la cultura escrita de los europeos que llegan a la entonces denominada Provincia del Paraguay. A continuación analizaré textos en guaraní conocidos como *ñe’enga*.

## II. La oralidad en la cultura paraguaya. Líneas de estudio

Considero que, en la discusión sobre la denominada “oralidad paraguaya”, podemos identificar dos líneas o énfasis en los trabajos. La primera, esbozada más arriba, es concluyente en el análisis de la cultura paraguaya, a la cual la define como una *cultura oral*. Aquí, el énfasis de estos razonamientos y fundamentaciones es el que sitúa a la oralidad como una forma de *transmisión* – en algunos casos – y *recepción* – en una gran parte de las situaciones -, antes que de *producción* de los mensajes. Justifican estos conceptos entendiendo que la población paraguaya es mayoritariamente una población de cultura oral, y traen como apoyo a estas definiciones el alto índice de “analfabetismo” y de “analfabetos funcionales”, en las estadísticas oficiales y “oficiosas”. Igualmente se cita como apoyo el índice sumamente bajo de las prácticas de lectura que el país posee: las ediciones nacionales a la fecha no pasan de mil ejemplares, lo que ya puede ser considerado un gran éxito editorial. En consecuencia, si una vez adoptado este concepto de “oralidad paraguaya” deseamos que los mensajes sean ampliamente entendidos – y que también posibiliten acciones por parte de la población como resultado de este entendimiento -, estos mensajes deben ser *transmitidos* de manera oral.

Esta concepción, o matriz de razonamiento, refuerza también los modos de desarrollar una estrategia para que la comunicación con la población sea más “efectiva” y “eficiente”: refuerzo en la comunicación interpersonal, uso intensivo de medios audiovisuales (radio, televisión, videos, etc.), donde se desarrolla un proceso sustentado en representaciones sígnicas. El énfasis “*oral populista*” señala que, en caso de necesidad de uso de medios impresos, se debería hacer énfasis en la producción de folletos informativos y educativos *empleando*

dibujos (tipo comics), con un lenguaje accesible, etc. En síntesis, la tendencia asociada a la “oralidad paraguaya”, cuando orienta sus mensajes a nivel masivo, establece una priorización en el *uso* de medios audiovisuales, y un apoyo en la forma de transmisión del pensamiento (o de los mensajes), centrado en formas de recepción oral. Asimismo, cuando la necesidad lo exige, esta corriente se orienta hacia una forma más próxima a lo “oral-visual”, como el caso del uso de los dibujos en folletos de distribución masiva.

En los conceptos apuntados más arriba, podemos observar una serie de ideas, visiones, representaciones de mundo, etc., que se han cristalizado en nuestra sociedad en el transcurso de los años. Algunos de estos conceptos e ideas nos vienen del período colonial, otras se cristalizan y luego se transforman con el correr de los años, en función a los cambios que la propia sociedad y el país fue siguiendo.

A continuación, voy a intentar desarrollar un énfasis diferente a este primer enfoque, que lo denomino “*oral-populista*”, que hace hincapié en el *proceso de recepción* de los mensajes, igualmente en el de *transmisión*, sin estudiar el proceso – e introduciría también aquí el contexto - de *producción* de los mensajes y significados. La propuesta que intentaré desarrollar, en oposición a la anterior, la denomino de “*comunicacional-cognitiva*” o “*comunicacional-constructivista*”. Esta matriz de análisis está centrada en el proceso que lleva a la *producción* de los mensajes para posteriormente *transmitirlos*; aunque muchas veces resulta difícil separar ambos momentos, con el de *recepción* y el *consumo* de los mismos.

Varias de mis ideas y representaciones – pues es de esto de lo que se trata – tienen vínculos y raíces mucho más profundas de los simples enunciados señalados más arriba. Si estas ideas y conceptos están en el “común de la gente”, es porque han sido construidas y asimiladas, es decir, entendidas como tales, en un contexto en el cual estos entendimientos se desarrollan. ¿Pero de qué manera estas ideas, visiones, etc., se han incubado en nuestra sociedad? ¿Cuál es el proceso histórico que nos lleva a construir determinadas ideas y conceptos acerca de nuestra propia sociedad y país? Y, en nuestro caso, ¿cuál es el concepto de oralidad que subyace en las ideas “comúnmente” expresadas en nuestra sociedad?

Las ideas y representaciones acerca de diferentes aspectos de la vida cotidiana, van cambiando con el transcurrir de los años. Muchas veces algunos conceptos demoran varios años en ser transformados o sustituidos, otros duran el tiempo de un abrir y cerrar de ojos. Las representaciones que tenemos acerca de diversos aspectos de nuestro cotidiano, vienen de varios años atrás, y hasta - como había señalado al inicio – de siglos, inclusive en los comienzos de la colonización. Entonces, ¿de donde emerge este concepto de “oralidad” que se expresa en las nociones e ideas expuestas más arriba? Y, al mismo tiempo, ¿cuál es el proceso social que nos llevó a imaginar, a pensar, o a representarnos un mundo funcionando de esta manera?

En las ciencias sociales, el propio concepto de oralidad ha sufrido transformaciones. Desde Taylor, pasando por Levy-Bruhl, Malinowski y la Escuela de Chicago, la escuela estructuralista de Lévi-Strauss y la de la antropología social británica encabezada por Goody, es decir, desde la modernidad a la posmodernidad, la concepción de la oralidad fue pasando por varios momentos. De una concepción *animista* de la cultura y de la sociedad, hemos pasado a las sociedades *prelógicas*, luego al pensamiento salvaje, posteriormente a las sociedades de cultura oral, para llegar, finalmente, a la búsqueda de significaciones y dimensiones simbólicas de la acción social o a la “vida es un texto”. Todas estas concepciones encierran un determinado entendimiento de la sociedad, y consecuentemente, es posible observar a partir de las mismas, un abordaje particular a la cuestión de la oralidad en las sociedades. Lo importante es que las nociones trabajadas en las ciencias sociales a lo largo de los años fueron cambiando, tal vez debido al hecho de que cada día es menor la posibilidad de estudiar sociedades “primitivas”, en un mundo integrado y globalizado; o tal vez a hecho de que – según algunos – en determinadas circunstancias, es posible independizar el pensamiento de las coyunturas espaciales y temporales.

Lo que podemos entender es que, al igual que varios de los conceptos e ideas que encontramos en aquellas “comúnmente” expresadas con relación a la oralidad, representamos y entendemos el mundo de varias formas diferentes. En la literatura, por ejemplo, la lingüística general ha insistido siempre que “ningún texto, ningún relato, puede interpretarse en un solo nivel”. (Bruner 1996:17) Construimos realidades, y lo hacemos desde diversas intenciones. Estas realidades las

“construimos a partir de las miles de formas en las cuales estructuramos la experiencia, ya sea la experiencia de los sentidos, la experiencia profundamente codificada en símbolos que adquirimos al interactuar con nuestro mundo social, o la experiencia sustituta que logramos en el acto de la lectura.” (Bruner, 1996:159)

Pero esta interpretación no se aplica solamente a la literatura:

“Desde el momento en que abandonamos la idea de que “el mundo” está allí para siempre e inmutablemente, y la reemplazamos por la idea de que lo que consideramos el mundo es en sí mismo ni más ni menos que una estipulación expresada en un sistema simbólico, la conformación de la disciplina se modifica radicalmente. Y nos encontramos, por fin, en condiciones de abordar las innumerables formas que la realidad puede adoptar, tanto las realidades creadas por el relato como las creadas por la ciencia.” (Bruner, 1996:111)

La concepción de la oralidad paraguaya desarrollada por la corriente “*oral populista*”, es una *representación* de un aspecto de nuestra sociedad. Ella incorpora también la escasa – o casi inexistente – práctica de *escribir*, desde una perspectiva más *difusionista*. Pero antes de abordar directamente este problema, veamos algunas representaciones que por largos años han sobrevivido en nuestra sociedad. Por ejemplo, una parte de la población paraguaya está descubriendo que durante más de treinta y cinco años hemos tenido un gobierno dictatorial, y que el mismo fue en gran medida un freno a ciertos procesos sociales y políticos; por otro lado, es posible que nuestro héroe máximo, el Mariscal Francisco Solano López – y varios comandantes militares que lo acompañaron -, antes que ser reivindicado por su heroica resistencia en la batalla de Acosta Ñú, sea responsabilizado por el irracional uso de los niños en esta guerra, obligados a *representar* a los soldados adultos, contra toda regla de humanidad. El gobernante de varios años homenajead y vanagloriado por muchos, era un dictador, uno de los héroes máximos de la patria, puede ser un villano. De igual manera es posible que los conceptos comúnmente expresados con relación a nuestra tan mentada oralidad hayan sido socialmente contruidos, y que las representaciones que los mismos llevan fueron resultado de un largo proceso de constitución en las representaciones colectivas de los ciudadanos y ciudadanas de este país.



En momentos que el país vive uno de los procesos de cambios sociales y políticos, y que el sistema educativo está pasando por profundas mudanzas – una reforma educativa que pretende introducir el país a los desafíos del siglo XXI -, creo que sería sumamente provechoso profundizar algunos conceptos, y en esta profundización desvendar algunas pistas que nos llevan a retomar los conceptos de *oralidad, transmisión, recepción*, con mayor claridad.

En este sentido es interesante desvendar hasta qué punto nuestra sociedad es una sociedad de cultura oral, o en todo caso una sociedad en la cual está presente la cultura oral, en el contexto de una sociedad de cultura escrita. Al mismo tiempo, es importante aclarar qué entendemos por cultura oral. Uno de los puntos en los cuales se explicita y operacionaliza el entendimiento de estos conceptos y nociones es ante la necesidad de elaborar un Plan o una *Política Nacional de Comunicación* para el país. El entender la oralidad de un proceso, o también los diversos componentes orales y escritos del mismo pueden orientar una formulación más coherente de la misma.

La oralidad paraguaya puede representar una determinada concepción de nuestra cultura. Para analizar, a partir de diferentes textos producidos a lo largo de nuestra historia, necesitamos una *nueva filología* que desvende el lenguaje utilizado en los mismos – históricos y contemporáneos – y que re-inscriban e interpreten las obras (Geertz, 1995)

En las líneas que siguen, intentaré discutir distintos conceptos de oralidad, hurgando en diferentes textos de inicios de la colonia y en sus significaciones, de manera que nos permitan proyectarlos a nuestra contemporaneidad.

### **III. Leer y escribir: Prácticas a inicios de la colonización**

La sociedad existente en estas regiones a la llegada de los europeos ha sido caracterizada por varios autores como una sociedad de cultura oral (Cardozo, 1985; Meliá, 1992, 1993). El

entendimiento de estos autores para conceptualizar una sociedad como sociedad de cultura oral, es que los habitantes de la región, entre los cuales sobresalen los Guaraní, desconocían, o no estaban familiarizados con la tecnología de la escritura. Sociedades de cultura oral son definidas por varios autores (Ong, 1982; Havelock, 1976, 1996; Goody 1977, 1986, 1987, 1996; Thomas 1992; Olson 1998), en función a la ausencia de la tecnología de la escritura en las mismas. Si entendemos la escritura como una representación sígnica que acompaña determinadas reglas y que expresa y representa palabras – que por su vez *significan* – con las cuales construimos un pensamiento, podemos observar que el concepto de oralidad expresado es restrictivo.

En diversas sociedades – orales o no – existen una serie de signos que representan, por un lado, y simbolizan por el otro, ideas y pensamientos y no pertenecen necesariamente al universo de la escritura. Por lo menos al universo de la escritura que se desarrolla a partir del alfabeto griego. A lo largo de los años, siempre existieron signos externos que representan y simbolizan *algo*, y que pueden ser almacenados independientemente de la memoria. Pueden ser objetos, lugares, etc. Sin embargo, y para fines del presente trabajo, vamos a guiarnos por los conceptos expresados más arriba que indican un entendimiento del mismo, y que por su vez limitan también el campo de trabajo.

De esta manera, el entendimiento que tenemos de una sociedad de cultura oral es el que se desprende de los trabajos señalados, y el mismo orientará nuestro estudio. A continuación, voy a pasar a estudiar algunos momentos en nuestra historia, en los cuales la escritura se hace presente. A partir de estos hechos, intentaré interpretar el proceso que se desarrolla en la sociedad paraguaya colonial.

Con la llegada de los primeros europeos a estas tierras, la escritura también da sus primeros pasos. Descripciones sobre los primeros navegantes que llegan al Río de la Plata, dan cuenta de las pertenencias de los mismos, entre los cuales se destacan varios materiales impresos:

“Cuando el 9 de junio de 1534 se autoriza a un grupo de religiosos franciscanos a pasar al Río de la Plata, se hace especial mención de los libros que consigo llevan a América,

y la Real Cédula de 16 de junio de ese mismo año que notifica a D. Pedro de Mendoza dicha autorización, especifica también la conducción de los libros pertenecientes a dichos religiosos.” (Furlong 1940:120)

La cultura escrita no llegaba al continente mimetizada de polizonte. Llegaba como parte importante de las pertenencias que los europeos traen a estas tierras. Más tarde, en 1541, Alvar Núñez Cabeza de Vaca importa otro lote de libros; Martín de Orué juntamente con Juan de Salmerón en 1556 reclaman la necesidad de contar con libros en estas tierras. Martín del Barco de Centenera en 1572, y otros, hacen frecuentes referencias, en documentos de la época (cartas a la corona, crónicas, etc.), acerca de la necesidad de libros para estas regiones (Furlong, 1940). Son varias las cartas y documentos, desde los inicios de la colonización, que hacen relación a una incipiente práctica de lectura en estas regiones. Los dirigentes de las primeras expediciones, adelantados, misioneros y otros, pertenecían a una cultura europea que por esos años podría considerarse como literalizada.

Es posible pensar que la necesidad de contar con libros en Paraguay, asimismo el uso de éstos estaba, a inicios de la colonización, limitado a un número pequeño de individuos. Pero estas personas eran las que detentaban el poder, implementando determinadas actitudes y comportamientos. Como una de las situaciones más claras de práctica de la lectura y de la escritura, igualmente de la relación poder-escritura a inicios de la colonización, se puede citar el acta de fundación del *Cabildo de Asunción*, de setiembre de 1541. A escasos años de la fundación del fuerte de la Asunción, la fundación del Cabildo puede ser tomada como un punto de partida para la relación que estamos estudiando. El acta establece, entre otras cosas, la forma de elección de regidores del Cabildo:

“E después que hayan elegido e nombrados los dichos electores las dichas diez personas, se escriban sus nombres cada uno en un papel, iguales, e los metan todos diez en un cántaro e vasija que tenga la boca pequeña quanto quepa la mano de un niño de la edad que no se presuma tener malicia, saque uno a uno los dichos papeles, y, como los sacare, se lea y escriba públicamente por ante escribano, en presencia de los dichos señores teniente gobernador e oficiales el nombre de la persona que en el dicho papel estuviere escrito,...” (in Peña Villamil 1969:123)

A inicios de la presencia de los españoles en estas tierras, la escritura ya se constituye en una tecnología que el poder político emplea para sus decisiones. Pero también podemos observar que los alcances de esta presencia no se limitan exclusivamente al poder político. El proceso de evangelización, que se da concomitantemente con la ocupación de los territorios, está profundamente influenciado por la escritura. No es posible pensar en un misionero que trabaje el proceso de evangelización de los indígenas, sin su instrumento escrito: la Biblia. De todas las religiones, es posible que la religión cristiana sea la religión del libro *par excellence*. Pero no solamente la religión cristiana. Gran parte de las religiones existentes poseen un libro o un material escrito 'sagrado' o inicial. En consecuencia, la escritura también penetra por los poros del proceso de evangelización, que se implementa a partir de los inicios de la colonización.

Indudablemente, la práctica de leer y escribir estuvo asociada, a lo largo de los años, al poder político. Los españoles, que iniciaban la conquista de nuevos territorios para la corona, no estaban ajenos a esta tendencia general. A partir de este hecho podemos señalar que la escritura, y consecuentemente la lectura – el proceso de *literalización* -, hace su ingreso no solamente a la región, sino también al propio medio indígena, mayoritariamente Guaraní. A fines del siglo XVI, y siguiendo los indicativos del *III Concilio de Lima* (1582-1583) – que elabora una política lingüística mucho más clara de evangelización donde se hace énfasis en la necesidad del conocimiento de las lenguas nativas (Rospide 1988) – los misioneros inician la elaboración de los vocabularios de la lengua general, e inclusive se llega a las primeras producciones en la lengua nativa.<sup>25</sup>

Según Durán (1992), entre 1582 y 1585, con la ayuda de dos novicios guaireños y otros destacados lenguaraces, el franciscano Luís de Bolaños emprende la tarea de traducir al guaraní el catecismo y la doctrina cristiana. A partir de entonces, los Guaraní se iniciaron no solamente en la doctrina cristiana, sino también en el proceso de fijación de una lengua hasta entonces oral, a una lengua escrita. ¿De qué manera? La evangelización que los religiosos

---

<sup>25</sup> Este fenómeno no se da solamente en América del Sur. En México, el franciscano Alonso de Molina edita entre 1555-1571 el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. Asimismo en la América portuguesa, el jesuita Anchieta publica a fines del siglo XVI en Portugal, su *Gramática de la lengua General*.

empresen se compone de varias aristas. Una, eminentemente religiosa, buscando la conversión de los Guaraní. Otra, cultural, que implica el relacionamiento del mundo simbólico de los misioneros con el de los Guaraní. La escritura se sitúa transversalmente en ambas aristas. De esta manera el guaraní hacía su entrada al mundo de las lenguas escritas, abandonando el de la oralidad; y la cultura guaraní continúa su proceso de fragmentación y transformación, producto de los distintos contactos.

Hacia fines del siglo XVI es posible observar la presencia de la escritura en la cultura colonial emergente. Por el lado de los españoles, una parte importante de los mismos habían pasado – en Europa – por un proceso de enseñanza, básico algunos, más avanzado otros. La escritura no les era extraña. Pero, para los habitantes originarios de estas regiones, entre los cuales se destacaban los Guaraní, la escritura era totalmente extraña. Sin embargo, en el diálogo tensionado entre la cultura de los conquistadores y la de los Guaraní, la escritura iba ganando espacio. En testamentos a fines del siglo XVI, se observa de qué manera la escritura estaba penetrando en la cultura de los Guaraní. Uno de éstos fue editado por Cortesao (1951), entre los documentos pertenecientes a la colección de De Angelis. Este testamento, efectuado por la viuda del Cacique Melchor, a favor de la Compañía de Jesús, consistía en una donación de tierras para sede de la congregación:

“...y habiendo fallecido el dicho Melchior le competía la dicha suerte y posesión a Maria Boypitan su mujer la cual en su fin y muerte, por una cláusula de su testamento dejó por manda y limosna, todos sus bienes y posesiones a la compañía de Jesús cuya santa y utilísima religión y compañía tiene fundado en dicha villa una casa y suntuoso templo...” (in Cortesao 1951:119)

Contratos o testamentos siempre existieron en sociedades de cultura oral. Lo que se destaca en este documento es el proceso de fragmentación al cual se encuentra sometida la cultura de los Guaraní. La esposa del cacique Melchior efectúa un testamento escrito, a favor de otra persona, procedimiento éste muy lejano a sus tradiciones. Sin embargo, no podemos tomar el documento y extenderlo a toda la cultura Guaraní. Es simplemente uno de los ejemplos en los cuales la presencia de la escritura estaba ya permeando espacios sociales de los Guaraní.

Una lectura atenta de los testamentos de la época nos permitirá tener una visión un poco más amplia de, por un lado, la presencia de libros, y por otro, del uso de la escritura por parte de los Guaraní, y en la sociedad colonial. Asimismo nos permite obtener algunas pistas de la actuación del poder colonial. Caillavet (1983) señala la importancia de un estudio a profundidad de los testamentos, para la realización de una etnohistoria indígena que pueda aportar nuevos elementos para la comprensión del fenómeno de la oralidad y la escritura a inicios de la colonización en América.

#### IV. Oralidad y sociedades de cultura oral

Voy a tratar de sintetizar, rápidamente, el concepto de cultura oral a partir del cual el presente trabajo se construye. Se ha definido a la sociedad indígena existente a la llegada de los españoles como una sociedad de cultura oral. Empleo este concepto en el sentido sugerido por Ong (1982) y Goody (1977). El primero define *oralidad primaria* a la oralidad de una cultura que desconoce la escritura, destacando que la tradición oral no posee el carácter de la permanencia, a semejanza de la escritura (Ong 1982). Goody (1977), por su parte, destaca algunas de las características de una sociedad de cultura oral, señalando que la oralidad lleva consigo una determinada forma de pensar y actuar, una determinada visión de mundo, diferente a aquella instalada en el universo de la escritura. Este autor también señala que la escritura transforma la cultura introduciendo elementos que ayudan a cambiar la forma tradicional de pensar en sociedades de cultura oral. La *tradición oral*, y la *oralidad primaria*, no son conceptos fáciles de definir con precisión y sentido, y la sociedad que incluye esta práctica, son sociedades cuyas definiciones y conceptualizaciones se vuelven también más difíciles de ser encaradas. Sin embargo, y para fines del presente artículo, voy a trabajar con los conceptos definidos por Ong y Goody que me parecen los más próximos a las necesidades actuales, a pesar que la propia definición encierra un problema.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Si bien no entraré a discutir este problema, señalo solamente que las definiciones de Ong y Goody son a partir de un fenómeno – circunstancialmente tal vez – posterior, que es la escritura. En consecuencia, estamos no necesariamente encarando un fenómeno, sino más bien definiéndolo referenciando el mismo a otro; una definición relacional en los esquemas estructuralistas.

Havelock (1976, 1996), por su parte, introduce un aspecto histórico en sus estudios relativos al tema de la oralidad y la escritura. Este autor llega a señalar que ciertas culturas avanzadas, como la Inka en el Perú, que eran enteramente orales, y por su vez poseían un arte, una arquitectura y unas instituciones políticas propias, no necesitaban de la escritura para existir. Havelock hace énfasis en los diferentes niveles de comprensión de la escritura, y no necesariamente en la separación tajante entre oralidad y escritura. Existen sociedades protoliteralizadas, aquellas de literalización artesanal, las semiliteralizadas y aquellas en las cuales la escritura se encuentra plenamente implantada (Havelock 1996). El autor destaca que la comunicación debe ser entendida como un fenómeno social y no como una transacción privada entre individuos. Lo que nos lleva a Durkheim & Mauss (1996), quienes destacan el carácter social de la construcción de significados, haciendo énfasis en las representaciones de los individuos como socialmente elaboradas. A pesar de no estudiar específicamente la oralidad en las “sociedades primitivas”, el énfasis de que el ser humano ordena el universo a través de conceptos y representaciones que son categorías sociales, nos permite trabajar la cultura oral Guaraní como un proceso social en el encuentro con la sociedad europea a través de la escritura.

Observando los diferentes niveles de literalización que señalaba Havelock, podemos destacar que estos son procesos que tienen su presencia en la construcción social de significados. Havelock observa que la *oralidad primaria* se refiere a sociedades que no utilizan ninguna forma de escritura fonética. A la llegada de los europeos al continente americano, existían diversas realidades en términos de lenguajes gráficos. En mesoamérica encontramos formas de ejercicio de la palabra escrita, inclusive colegios de elites religiosas donde los jóvenes pertenecientes a la aristocracia se instruían en “la palabra oral y escrita” (Segala 1990). En el Perú de los Inkas, también encontramos diversas formas de representar ideas y de transmitir las, anteriores a la llegada de los europeos (Ascher & Ascher 1997)

En consecuencia, es necesario observar los diferentes niveles de literalización pues es con esta realidad que nos encontramos en varias regiones de América, a la llegada de los europeos. McLuhan (1969) ha profundizado aun más estas diferenciaciones, observando que hasta el descubrimiento de la imprenta por Gutenberg existía la *escritura*, luego de la imprenta, el *texto*.

En los últimos cuarenta años, los estudios sobre la oralidad y la escritura han dado un gran giro. A partir de mediados de los años setenta, varios trabajos antropológicos introducen la oralidad al campo académico (Levi-Strauss 1990, Goody 1996). En el campo de los estudios comunicacionales, McLuhan (1969) destaca los cambios que se producen en la cultura con la introducción de la imprenta a mediados del 1400, y las transformaciones en los respectivos *modos de comunicación*.

En Paraguay, uno de los primeros trabajos que aborda el problema de la oralidad es el de Meliá (1969), cuando emprende el estudio acerca de la creación de una 'lengua cristiana' en las reducciones jesuíticas. Domínguez (1966) impregnado aun por la escuela funcionalista de Lazarsfeld & Katz (de *Personal Influence*) establece una diferenciación entre comportamientos sociales, donde la oralidad aparece como un referencial distante en la construcción de una tipología de comportamiento social, asociado al "valle" y a la "loma".

La "oralidad paraguaya" ha sido ampliamente citada, pero poco discutida y estudiada. En el campo de los estudios de comunicación, carecemos de bibliografías que apunten al estudio de este fenómeno, a pesar de los casi más de treinta y cinco años de funcionamiento de la carrera de comunicación en la Universidad Nacional de Asunción (UNA) y un poco menos, de la existencia de esta disciplina en la Universidad Católica de Asunción.

Por otro lado, la reflexión que nos puede venir de la antropología, a partir de la presencia en la Universidad Nacional de Asunción, con el profesor Magalhães Netto en la Facultad de Filosofía, en los primeros años de la década del '50, ha quedado truncada. De esta manera, las discusiones sobre este fenómeno en nuestro país son producidas fuera del recinto académico, y de manera exógena.

## **V. Transmisión de las tradiciones orales...y escritas**



Al estudiar las tradiciones presentes en la sociedad paraguaya contemporánea, generalmente se habla de la presencia de una tradición oral asociada a la cultura popular; la tradición escrita la asociamos a las “artes”.

La escritura puede influenciar la tradición oral. Las tradiciones orales en diversas áreas, por su parte, pueden ser representadas (o dictadas) o transmitidas oralmente (o memorizadas) (Goody 1987:82). Algunos trabajos señalan diferencias entre una y otra forma de transmisión de estas tradiciones (Goody 1987, Ong 1982), destacando que éstas estriban en representar para el investigador – o etnógrafo que se encargaría de “traducir” estas tradiciones para otros modos de comunicación que no el oral -, o recitarlo en ceremonias propias, a las cuales estas tradiciones están relacionadas.

Existen en el país fenómenos culturales en diversas áreas que expresan la situación señalada más arriba. Dos de ellos nos parecen ser los más representativos en el estudio de las fronteras entre la oralidad y la escritura en Paraguay.

El primero es un relato mítico de los Mbyá-Guaraní del Guairá (región central del Oriente paraguayo) compilado por el investigador León Cadogan. Es el Ayyú Rapyta, relatado (o dictado) a Cadogan por los propios Mbyá. Es la expresión cultural de lo que podríamos denominar la oralidad primaria (Ong 1982) desarrollada por culturas que no tienen acceso a un sistema de escritura.

El segundo, son los Ñe’enga, refranes o dichos populares. Transmitidos oralmente, estos refranes se comportan y adquieren “ciudadanía” a través del guaraní paraguayo – diferente al guaraní de los Mbyá – y son contruidos o “pensados” por una población que puede que no haya pasado por un proceso de literalización, como por personas que, en un nivel u otro, conocen o pasaron por un proceso de educación formal – escriben y leen, aunque con dificultad -. En este caso el sistema de escritura puede ayudar en la transmisión oral de estas tradiciones.

Ambas expresiones culturales – el Ayyú Rapyta y los Ñe'enga – transmiten situaciones diferentes y se dan en contextos diferentes. Una cosa es hablar de sociedades orales o sociedades literalizadas; otra muy diferente el de individuos literalizados o no. El primer caso se refiere a la presencia (o ausencia) de una tradición escrita a nivel de sociedad; en el segundo de una particular habilidad de leer o escribir en niveles diferenciados (Goody 1987)

La existencia de fuertes tradiciones que se transmiten oralmente, como la presencia de una literatura que “expresa” estas formas en el Paraguay contemporáneo, no puede llevarnos a la simplista conclusión de que el país pertenece a una sociedad de cultura oral. La oralidad primaria, característica de sociedades de cultura oral, está muy lejos de encontrarse presente en el país, salvo en grupos o poblaciones que aún no han entrado en contacto con los “paraguayos” – situación hoy sumamente improbable –; o que si lo han hecho, continúan “aislados” manteniendo una cierta distancia de los mismos. Lo que existe son individuos no literalizados – individuos en los cuales está ausente la escritura como modo de comunicación – en una sociedad predominantemente de cultura escrita.

Existen tradiciones que se transmiten oralmente, como otras que se transmiten también oralmente, pero llevan impregnado el sello de la escritura. Es el caso, por ejemplo, de la cultura popular del nordeste brasileño donde tenemos una literatura llamada *literatura de cordel*, fenómeno prácticamente dominado por la escritura, aunque continúe transmitiéndose oralmente. Varios de estos materiales son producidos por individuos literalizados, siguiendo las normas de construcción gramatical que fija el sistema de escritura.

Si bien en Paraguay más del 60 por ciento de la población habla guaraní, en diferentes niveles de entendimiento, una parte de esta población es monolingüe guaraní. La existencia de una literatura en lengua guaraní no es un fenómeno reciente, data aproximadamente de los inicios de la colonia. La existencia de tradiciones orales “traducidas” – o transliteralizadas – al texto impreso tampoco es un fenómeno reciente. Expresiones orales pueden existir sin la presencia de la escritura; esta última difícilmente sin la oralidad.

Tenemos un tema complicado cuando hablamos de la existencia de una literatura oral en Paraguay. Relatos como el *Ayvú Rapyta* compilados por León Cadogan, están muy lejos de ser encuadrados bajo este concepto. De igual manera, la transcripción de mitos, ceremonias, etc., de poblaciones de cultura oral a la escritura, no convierte en literatura oral estas producciones.

Estos relatos fueron producidos por culturas de oralidad primaria, guiados por pautas de estructuración diferentes a las pautas existentes para un texto. Goody los denomina *formas orales estandarizadas* (Goody 1987). De esta manera, pensar en literatura oral es pensar en caballos como automóviles sin manubrios (Ong 1982).

La existencia de una literatura asociada a una cultura popular, o la propia existencia de tradiciones populares que se transmiten oralmente, no transforma a la sociedad paraguaya (o mejor no la “conserva”) en una sociedad de cultura oral.

Hoy *conviven tensionadamente* en el país una cultura oral, una cultura escrita, electrónica, etc. La dominante es sin duda la cultura escrita. De igual manera que no se puede acceder a esferas de poder sin hablar el castellano, no se puede producir radio, televisión – medios cuya recepción no implica necesariamente saber leer y escribir -, y mucho menos impresos, sin un mínimo dominio de la tecnología de la escritura.

La sociedad paraguaya contemporánea no es una sociedad de cultura oral, sino una sociedad de cultura escrita dominante, donde conviven tensionadamente otros modos de comunicación. El conocimiento se estructura en el país en función a las pautas dictadas por la escritura. Aun en el caso de la producción de un conocimiento vía alguna de las pautas de la cultura oral, esta oralidad está influenciada – contemporáneamente – por la escritura. Hoy se habla y se piensa – mayoritariamente – en el Paraguay “gobernado” por las leyes de la escritura.

Los refranes o dichos populares – los Ñe’enga – son, en gran parte, pautados por esta cultura escrita. Lo que consideramos existir es una construcción oral según pautas de la escritura. De esta forma no podemos separar al país en la dicotomía oralidad/escritura. Sería más bien una convivencia de varios modos de comunicación.

Por otro lado, no está de más recordar que tradicionalmente el uso de la tecnología de la escritura fue instrumentalizado en el sentido de “alienar” bienes, tierras, etc., de personas “orales”. La introducción de la tecnología de la escritura en la sociedad significó el dominio del segmento menos literalizado por aquellos que dominan los códigos de la escritura; inclusive de los “menos” por los “más” literalizados: *donde existe la escritura, una “clase” no puede estar lejos* (Goody 1987).

Meliá no habla de “una nación, dos culturas”, señalando la convivencia tensionada en el país de una cultura asociada al dominio del castellano y otra a la cultura guaraní: “No se puede identificar ninguna de las dos culturas como nacional”. (Meliá 1990:76) Parfraseando a Meliá podríamos ecuacionar la sociedad paraguaya, desde una perspectiva comunicacional, como la de una nación, varias culturas; asociando culturas a modos de comunicación dominantes, tendríamos entonces al Paraguay como *una sociedad, varios modos de comunicación*.

## **VI. Las fronteras entre la oralidad y la escritura**

En pasajes anteriores había afirmado que la oralidad estructura el pensamiento de una manera diferente al de la escritura. Las pautas de “producción del conocimiento” en una sociedad dominada por el modo escrito de comunicación, son diferentes de aquellas que dominan en una cultura oral. Inclusive la propia palabra tiene una función diferente entre personas que no tienen acceso a la escritura, y entre individuos sí lo tienen. (Luria 1992)

Modos de pensar parecen estar afectados por cambios en los modos de comunicación (Goody 1977). Asociamos un “modo de pensar” característico a una determinada sociedad como a un modo de comunicación determinado que estructura, ordena, este modo de pensar. ¿En qué

medida la aparición de símbolos gráficos en “sociedades primitivas” altera o modifica el pensamiento y la forma de articular un discurso? ¿En que medida el hecho de poder “archivar” un conocimiento – por mínimo que sea – para, pasado un tiempo, poder “volver” de nuevo a él, cambia las formas de pensar estructuradas hasta entonces bajo parámetros diferentes?

¿Qué diferencias podríamos encontrar, e.g., en el Ayvú Rapyta, si en vez de que el mismo fuese “dictado” por varios Mbyá – según confirma Cadogan -, fuere grabado directamente – vía medios electrónicos – en ceremonias y luego escrito? ¿Cómo nuestro modo de estructurar el pensamiento afectaría a uno u otro proceso? Ambos casos, sea la escritura, sea el grabador electrónico, constituyen uno de los tantos medios disponibles para almacenar el conocimiento.

Existe casi unanimidad en atribuir a los Guaraní que habitaban vastas regiones de la América del Sur, como constituidos por varias “naciones”, que a su vez hablaban dialectos diferenciados de la lengua guaraní. Estaban lejos de constituir un “pueblo único simplemente una nación, sino una gran familia compuesta de numerosas naciones, que dominaban un territorio inmenso y muy variado” (Bertoni 1922:59)

Los Mbyá-Guaraní del Guairá – cuyos relatos míticos fueron compilados por Cadogan – pertenecen a una de las naciones históricas de los Guaraní. El grupo con el cual Cadogan tomó contacto – para compilación del Ayvú Rapyta – se encuentra diseminado en el departamento del Guairá, zona central de la región Oriental del país.

El estudio de los mitos de sociedades antiguas parecería ser un objeto “arcano”, que ayudaría a entender los grandes dilemas de la humanidad; esta parecería ser una de las fuentes de inspiración del trabajo de antropólogos a lo largo de los años. Mi interés en el Ayvú Rapyta difiere un poco del interés antropológico dominante en este tipo de estudio. La preocupación avanza hacia el modo de comunicación en el cual este relato fue producido, y cómo de este modo puede pautar formas de pensamiento. Considero este tipo de énfasis importante para contribuir con algunas pistas en el estudio de la oralidad de estas culturas y sus diferencias con la contemporánea. Entender este proceso puede ayudar – bajo esta perspectiva – a la

comprensión del bilingüismo, como del “comportamiento” de los medios masivos en la sociedad paraguaya contemporánea.

## VII. Ayyú Rapyta. Memoria oral

Almacenar informaciones en la memoria está presente en toda actividad cultural del individuo. Existen posturas desencontradas sobre el “funcionamiento” de la memoria en sociedades de cultura oral. Por un lado, se pensaba que la memoria oral se reproducía *ipsis literis* en cada relato; investigadores asumían de esta manera el funcionamiento de la memoria oral de una forma semejante a su propio modelo de reproducción textual. Ong observa, por un lado, que la memoria oral posee un “alto componente semántico” asociado a las actividades de las manos (Ong 1982:67). Levy-Bruhl nos habla del desarrollo de un “concepto manual” asociado a actividades de las manos. “Los primitivos – destaca el mismo autor – quienes no hablan sin sus manos, tampoco piensan sin ellas.” (Levy-Bruhl 1985:161)

Esta memoria sería emocional, detallista, afinada según un orden de relaciones. En todos estos procesos nos estamos refiriendo a una oralidad primaria; memorizar un texto para posteriormente repetirlo difiere cualitativamente de los fenómenos anteriormente señalados. Los relatos de los Mbyá-Guaraní fueron “dictados” por varios individuos. Cadogan no aclara la situación de los mismos con relación al grado de literalización. Por su descripción, todos ellos estarían “integrados” – en mayor o menor escala – a la sociedad paraguaya.

Schaden destaca la importancia de estos relatos, señalando que el mismo encierra un material “copioso y abundante para estudiosos de la cultura guaraní”. (Schaden, in Cadogan 1959) Cadogan a su vez hace énfasis en que los relatos reunidos bajo el título de Ayyú Rapyta, posibilitarían “descorrer el velo que cubre el pensamiento místico de la raza aborígen”. (Cadogan 1959:7)

Estos relatos poseen un inestimable valor para el estudio de la cultura de los Mbyá-Guaraní, como para el estudio de las consecuencias del pasaje de un proceso de pensamiento oral para

el pensamiento gobernado por la escritura. Su importancia radica también en que los mismos fueron “conservados” y transmitidos oralmente por los Mbyá – o Jeguakáva Tenondé, nombre con el cual ellos mismos se designan -. Sus orígenes se remontan a una época anterior a la llegada de los colonizadores españoles.

Los relatos publicados constituyen tradiciones “secretas” o “esotéricas” de los Mbyá; fundamento o base de la religión de los mismos. Constituyen una “transcripción literal de los dictados hechos por los mismos indios, habiendo sido elegidos para el efecto aquellos dirigentes que mi experiencia indicaba como los más idóneos y dignos de confianza”. (Cadogan 1959:10)

Los Mbyá pertenecen a una cultura que podríamos denominar de oralidad primaria (Ong 1982), es decir, sociedades que desconocían todo y cualquier tipo de escritura. Este tipo de sociedad raramente existe contemporáneamente, sea en el sentido estricto de la ausencia de contacto con sociedades ya literalizadas, sea la ausencia en el interior de las mismas, de sistemas de escritura.

Cadogan parte de la hipótesis de que el contenido de los relatos y el conocimiento de la lengua tienden a hacer desaparecer las diferencias que se sienten entre el modo de pensar de los nativos y el nuestro. De esta manera parece aceptar uno de los principios básicos de la Escuela Inglesa de Antropología (Frazer, Taylor, etc.), para la cual no existen diferencias entre el modo de pensar de poblaciones antiguas y el nuestro, moderno y racional.

Trabajos de investigadores de la oralidad destacan algunas diferencias entre los “modos de pensar” que, al parecer, son afectados por cambios en los modos de comunicación (Goody 1977, Ong 1982). Es decir, existen diferencias básicas entre modos de pensar asociados a una cultura oral y modos de pensar asociados a una cultura escrita. La comprensión de la lengua y la convivencia con culturas antiguas parecen no constituir los únicos requisitos necesarios para “entender” o interpretar estas culturas.

Cadogan divide el Ayyú Rapyta de los Jeguakáva, en XVI capítulos, entre los cuales el capítulo II parece constituir el relato más importante. Es el capítulo que trata de los *fundamentos del lenguaje humano*. Para los Jeguakáva Tenondé, el lenguaje humano es uno de los elementos fundamentales en la construcción mística del pensamiento. El lenguaje humano fue creado por Ñande Ru:

“Antes de existir la tierra  
En medio de las tinieblas primigenias  
Antes de tenerse conocimiento de las cosas  
Creó aquello que sería el fundamento del  
Lenguaje humano (o: el  
Fundamento del futuro lenguaje  
Humano) e hizo el verdadero  
Primer Padre Ñamandu que formara  
Parte de su propia divinidad”.

(Cadogan 1959:20)

Para Cadogan – interpretando el Ayyú Rapyta – la palabra alma constituye el germen, el inicio: el alma, una vez creada la tierra, se encarna en la palabra. La palabra como medio de comunicación es un fenómeno destacado en estos relatos “secretos” de los Mbyá. Después del *Pyty Ymá* (el caos primigenio, según traducción de Cadogan), la palabra alma es el núcleo principal que crea y desarrolla la cultura y la civilización de los Jeguakáva Tenondé.

Cadogan acompaña los presupuestos básicos de Nimuendajú (1987) y Schaden (1974) del predominio extraordinario de la religión en todas las esferas de la cultura Guaraní. Si entendemos la cultura Guaraní como una cultura estructurada según formas de pensamiento diferentes a la nuestra – pensamiento gobernado por un misticismo, donde el momento de la



observación y el de la interpretación se confunden (Levy-Strauss 1990) -, el “predominio” del carácter religioso desaparece, dándose de esta manera, al mismo tiempo, la identificación y separación entre sujeto y objeto. La tesis que estos investigadores sustentan se desarrolla – a mi entender – siguiendo las formas del pensamiento occidental, racional y lógico; para los Jeguakáva Tenondé, como para los Guaraní en general, el desarrollo del pensamiento se presenta de una manera diferente.

Levy-Bruhl aduce que es necesario entender la actividad mental de estas poblaciones no como un simple fenómeno intelectual o cognitivo, sino como uno más complejo “en el cual lo que realmente es ‘representación’ para nosotros, se encuentra diluido con otros elementos motores o emocionales colorido e imbuido por los mismos, implicando, por consiguiente, actitudes diferentes con relación a objetos representados”<sup>27</sup>. (Levy-Bruhl 1985:36)

De esta forma, actitudes, modos de pensamientos, visiones de mundo, son “procesos” constituidos de manera diferente, afectados por modos de comunicación diferentes. Levy-Bruhl atribuye a los “primitivos” un modo de pensamiento que lo denomina *pre-lógico*; se contraponen de esa manera al pensamiento lógico moderno. Debemos reconocer en esto que si bien la denominación de *pre-lógico* dada al pensamiento de los “primitivos” está permeada por un etnocentrismo – que el propio autor reconocería más tarde -, el estudio del proceso de las representaciones colectivas en sociedades antiguas, en muchos puntos y en varios momentos, supera ampliamente el “etnocentrismo del concepto”.

Lévi-Strauss (1990), por su parte, conceptualiza como pensamiento mágico al pensamiento de los “salvajes”, diferente del pensamiento moderno o “domesticado”. Es justo reconocer que ambos autores no imputan mecánicamente estos dos modos de pensar diferenciados a poblaciones primitivas; trabajan con el cuidado de evitar contraponer mecánicamente los dos modos de pensar. No trabajan explícitamente con lo que, a nuestro entender, constituye “uno

---

<sup>27</sup> La traducción corresponde al autor.

de los grandes agentes de cambio”<sup>28</sup> en el proceso de pensamiento: los modos de comunicación.

La gran mayoría de los trabajos relativos a la cultura Guaraní coinciden en caracterizar a la misma como gobernada por un pensamiento místico. El orientar las representaciones colectivas de ciertas culturas orales como guiadas por una actividad mental mística, confiere a la misma una característica que la diferencia de otras formas de actividad mental.

Por místico entiendo la “creencia en fuerzas, influencias y acciones que, a pesar de imperceptibles a los sentidos, son, no obstante, reales”. (Levy-Bruhl 1985:38). Es este modo de pensamiento místico lo que caracteriza a ciertas sociedades de cultura oral. Este misticismo no está asociado necesariamente a un sentimiento religioso, común por otro lado, a varios tipos de sociedades.

Había señalado anteriormente, que existe una tendencia en una parte de los estudiosos de la cultura Guaraní (Nimuendajú 1987, Schaden 1974, Meliá 1992) de atribuir este misticismo al profundo “ethos” religioso de la cultura. Para los Mbyá, el colibrí-picaflor es la encarnación de un dios, atribuyendo al mismo poderes y ampliando de esta manera el abanico de prácticas y creencias relacionadas con estos poderes.

Antes de avanzar hacia otros aspectos de la cultura Guaraní, es importante detenernos y analizar la “cuestión religiosa” en culturas orales. La relación oralidad/modos de comunicación fue poco explorada en el estudio de la cultura de los Guaraní. El salto de la oralidad a la escritura fue siempre entendido como perteneciente a procesos naturales de evolución y fue asumido como tal. Cambios culturales a partir de estas mudanzas fueron englobados en la amplia gama de estudios sobre el bilingüismo de la sociedad paraguaya. Salvo pasajes con referencias a mudanzas del guaraní para el castellano, sus implicaciones para la cultura y sin referencias a modos de comunicación insertados en el proceso, podemos afirmar que estudios sobre la comunicación y la cultura paraguaya poseen este vacío. Es así que – acompañando estudios del antropólogo a inicios de siglo – la relación del hombre o mujer Guaraní con

---

<sup>28</sup> Tomo esta expresión de E. Eisenstein quien, en su trabajo *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, estudia a la imprenta como uno de los agentes de cambio en el pasaje a la modernidad.

fenómenos “no explicables” se presenta como perteneciente a lo que se engloba ampliamente – amplitud extrema en la mayoría de los casos – bajo el concepto de religión. Por otro lado, la lengua guaraní carece de un término que exprese la palabra religión; y esta conceptualización no implica la existencia o no de abstracciones en esta lengua, polémica ya ampliamente superada por la montaña de datos que demuestran lo contrario.

No es necesario realizar un estudio denso o detallado para percibir que aspectos y creencias acerca de la vida y de la muerte, sobre el otro mundo, etc., son practicados en casi todas las sociedades. En algunas regiones, e.g., en el Africa, no es posible encontrar, en el lenguaje de poblaciones estudiadas, equivalentes “al término occidental de religión, y lo más importante es que los autores no parecen observar las creencias ‘religiosas’ y las prácticas, del mismo modo que nosotros lo hacemos”. (Goody 1987:4); inclusive no existe equivalente para el concepto, también occidental del “ritual”. Goody señala que, ante estas dificultades, estudiosos de la cultura africana definen una religión africana no solamente por sus características como sectas o iglesias, sino en términos de prácticas y creencias de un grupo particular en un determinado territorio, también particular. Este autor sostiene que en el caso de sistemas religiosos de sociedades sin escritura, no es posible encontrar un concepto de religión, siendo esta una de las razones por las cuales las actividades mágico-religiosas forman la mayor parte de las acciones sociales. (Goody 1987:173)

Lo que Schaden describe como “un predominio extraordinario de la religión en todas las esferas de la cultura, inclusive en la economía” (Schaden 1974: 38) parece expresar la presencia de un pensamiento místico asociado a actividades mágico-religiosas. En otros términos, nuestro concepto de religión acaba al llegar a las fronteras de sociedades de cultura oral.

Volviendo a los relatos compilados por Cadogan, parece ser que el universo simbólico de los Mbyá-Guaraní difiere del nuestro; y sin duda que es así. La percepción del mundo externo debe ser diferente al nuestro; culturas diferentes expresan visiones de mundo, sentimientos, percepciones, de manera diferente. Levy-Bruhl va más allá diciendo que “los primitivos no perciben nada de igual manera que nosotros. El milieu social que les rodea difiere del nuestro,

y precisamente porque es diferente, el mundo externo que los mismos perciben difiere de aquel que es por nosotros aprendido”. (Levy-Bruhl 1985:43)

Para los Guaraní, el habla, el lenguaje humano y la porción divina del alma son sinónimos. Las palmeras tienen alma, el tigre, todos los seres vivientes y objetos tienen alma. El hecho de que el alma se encarne en animales tratábase – según Cadogan – de una desgracia. El mismo investigador se encarga de relatar:

“En el Mito de Capita Chicu (Cap. XVI) citase el caso de un hijo de éste del que se había apoderado el alma de un tigre, abandonándole su propia alma. El pobre estuvo a punto de eliminar al hijo, cuando Tupa mandó un granizo con el que la madre ahuyentó el alma del tigre y pudo volver a encarnarse el alma del chico. El caso presenta todos los aspectos de un caso de demencia”. (Cadogan 1959:43)

Para los Mbyá-Guaraní, debido al hecho de que no perciben el mundo de igual manera que nosotros, la realidad por ellos construida es diferente a la nuestra. De ahí que el percibir el “intercambio” de almas de la de un niño con la de un tigre, lo conciben como un todo, como parte integral de sus ideas, como un todo sintético. La disociación de “almas” no se presenta como algo extraño a su modo de pensar. Al asociarlo a un estado de demencia, lo que estamos realizando es relacionar propiedades místicas de los Mbyá-Guaraní a nuestra manera de aprender los fenómenos; asociamos a la manera como este fenómeno se presenta en nuestra mente, a nuestro pensamiento orientado de manera racional y lógica.<sup>29</sup>

El propio concepto de alma en algunas poblaciones antiguas – sociedades de cultura oral – es también cuestionado (Levy-Bruhl 1985). En algunos casos existen fenómenos asociados al concepto de alma, que tienen relación con objetos: alma del monte, alma del tigre, etc., que no significan necesariamente trasmigración de una sola y única alma a varios objetos o cuerpos.

---

<sup>29</sup> Mauss llega a desarrollar este punto cuestionando la propia noción de enfermedad mental en poblaciones antiguas, donde mente, social y fisiológico (patológico) se confunden. No tiene sentido, sostiene este autor, aplicar a uno de estos campos de estudio, nociones que sólo tienen sentido al ser aplicado a otro. (Mauss 1974)

Si de alguna manera ciertas culturas no perciben los fenómenos de forma diferenciada al momento de su interpretación, para nuestro modo de pensar guiado por un pensamiento lógico, la separación entre observación e interpretación se presenta como fundamental. Y uno de los elementos importantes en la estructuración del pensamiento orientado por la “lógica” de la oralidad se presenta como diferente a aquel gobernado por la “lógica” de la escritura. La última, en la sociedad contemporánea, puede a su vez influenciar a la primera (Goody 1987).

Voy a intentar una aproximación al concepto de alma entre los Jeguakáva Tenondé. Los mismos reconocen la existencia de varias de ellas: el *angue*, alma telúrica o impura que es exclusiva del hombre, y el *ñe’eng*, alma asociada al habla, palabra, principio vital que poseen todos los seres y objetos. Estudios en poblaciones de la costa oeste de África distinguen el *kra*: espíritu guaraní que puede abandonar el cuerpo y luego retornar a él, y el *srahman*: hombre-fantasma que “inicia” su accionar a partir de la muerte del individuo.

“El individuo mientras vive participa en el kra que lo habita; es decir en un cierto sentido él es su kra, y al mismo tiempo no lo es. Esta contradicción, sin embargo, no perturba su mentalidad pre-lógica. Con la muerte esta participación acaba.” (Levy-Bruhl 1985:84)

En otras regiones del África, investigadores llegaron a atribuir la existencia de hasta cinco almas de nativos.

En sus estudios, Levy-Bruhl no llega a encontrar algo “que corresponda exactamente al alma simple, que, de acuerdo a Taylor, se manifiesta en su doble forma de principio vital y fantasma”. (Levy-Bruhl 1985:89) Para el mismo, las varias almas expresan lo que llamó de participación, que no es reducible a una inteligibilidad lógica, pero que constituye una situación más natural en el mundo construido por mentalidades “primitivas”. El autor es contundente al afirmar que “la idea de alma no se encuentra entre los primitivos”. Este concepto “aparece en pueblos de un desarrollo relativo”. De esta manera – según Levy-Bruhl

– la interpretación de estos hechos acompaña el principio de la igualdad intrínseca de los modos de pensar de culturas y civilizaciones antiguas con relación a la nuestra; la lógica que gobierna el pensamiento en una y otra cultura es la misma.<sup>30</sup> A partir del momento que consideramos la mentalidad de los Jeguakáva Tenondé guiada por un pensamiento místico, gobernado por una forma de pensamiento cualitativamente diferente a la nuestra, la naturaleza del modo de pensar de los Guaraní se nos vuelve más clara.

El concepto de alma – asimismo varios otros “conceptos” contruidos a partir de un universo simbólico diferente - expresa la problemática que se presenta al trabajar bajo una perspectiva de “modo de pensar”. Considero que para los Mbyá-Guaraní tanto el *angue* como el *ñe’eng* “traducen” el pensamiento místico de esas culturas y en este caso el alma no puede ser considerada como principio único perteneciente o exclusivo del hombre. Cadogan destaca que *Ayvú*, *Ñe’eng* y *e* traducen simultáneamente el concepto del lenguaje humano, porción divina del alma y principio vital: el hablar.

Para nuestro modo de pensar, el alma existe orientada por pautas de la lógica de la racionalidad, aquella impulsada y contraída en la modernidad. Para los Jeguakáva no existen dos tipos de alma – este concepto contruido no existe – sino un modo de pensar guiado por el pensamiento místico, por una participación entre seres y objetos, que no es “preocupante” para los mismos. Esto nos lleva a afirmar que los Jeguakáva practican un proceso de abstracción diferente al proceso de abstracción al cual estamos acostumbrados y que gobierna nuestro pensamiento.

Para el pensamiento de la modernidad, estos procesos deben poseer una homogeneidad lógica; en la mentalidad de los Mbyá-Guaraní el proceso de pensamiento y las abstracciones

---

<sup>30</sup> Nimuendajú atribuye también a los *Apopukáva* la dualidad del concepto de alma: *ayvucué* y *acyguá*, cuidando en atribuir influencias “externas” o contraste entre el bien y el mal. (Nimuendajú 1987: 44-45, 116-117). Considero que esta interpretación puede remontarse a quienes pueden ser considerados sus “maestros”: K. Von Steinen y el antropólogo danés E. Nordenskiöld. Ambos trabajaron con interpretaciones duales del alma.

están determinados por una participación mística que es al mismo tiempo genérico y concreto, lo que dificulta “traducirlo”.<sup>31</sup>

El pensamiento de los Jeguakáva está a su vez expresado por una oralidad que constituye un modo característico de comunicación de estas culturas; el Ayyú Rapyta es una expresión de esta oralidad. A partir del momento en que el mismo inicie su “producción” en el modo escrito de comunicación, su “construcción” quedaría afectada.

En reiteradas ocasiones he señalado que algunos investigadores (Goody 1977) atribuyen las diferencias entre el pensamiento mágico y el pensamiento científico, entre formas denominadas de *pre-lógicas* y *lógicas*, entre pensamiento racional e irracional, etc., a estadios más o menos desarrollados del proceso de literalización. Esta matriz de análisis, por su vez, es heredera del pensamiento de la modernidad, de la separación que el mismo introduce entre ciencia y fe, entre razón y fe,<sup>32</sup> que también expresa la herencia aristotélica en el pensamiento de la modernidad.

Otros autores (Ong 1982) asienten que los contrastes existentes entre una visión occidental y otras visiones, se deben a formas literalizadas, profundamente arraigadas como a restos de formas de conciencia asociadas a la oralidad.<sup>33</sup> El estudio de las relaciones y contrastes existentes entre oralidad/literalidad-escritura, a pesar de relativamente raro, está creciendo en varias áreas de investigación. Autores como Lévi-Strauss (1990), al desarrollar las diferencias y semejanzas entre el “pensamiento mágico” de los salvajes (pensamiento salvaje) y el “pensamiento científico” (o pensamiento domesticado), introduce elementos para pensar los mismos en función al mayor o menor grado de oralidad o literalidad de estas poblaciones. Jaynes (1976) describe estadios de conciencia asociados a cambios neurofisiológicos en la mente bicameral, que por su vez son procesos a los cuales están asociados cambios en el pasaje de la oralidad a la escritura.

---

<sup>31</sup> Empleo el término “traducción” para expresar tanto el pasaje del lenguaje en un mismo modo de comunicación, como de un modo para otro.

<sup>32</sup> Para un estudio sobre aspectos del pensamiento de la modernidad y sus líneas orientadoras ver Habermas (1994).

<sup>33</sup> Ver también sobre este aspecto, Derrida, 1979.

## VIII. Literatura oral guaraní, literatura de los Guaraní y literatura en guaraní

A inicios del siglo XVII surgen los primeros trabajos impresos en guaraní en la grafía de las reducciones jesuíticas; estos son textos catequéticos (Meliá 1992:109). Durante casi toda la época colonial, la gran mayoría de los textos impresos en guaraní consistían en traducciones a partir de otros originales; todos ellos en “guaraní misionero o jesuítico”. Una literatura en guaraní paraguayo aparece durante el conflicto de la Triple Alianza.<sup>34</sup> Este guaraní difiere del guaraní escrito en las reducciones. Para Cardozo con estos se “inicia la literatura guaraní en la época independiente”. (Cardozo 1985:282) El guaraní se literalizaba, y con ello la propia cultura paraguaya adquiría pautas dictadas por la escritura.

Desde una perspectiva de las dos lenguas habladas hoy en el país – el guaraní y el castellano -, Meliá (1990) caracteriza a Paraguay como una nación con dos culturas. Desde la perspectiva comunicacional que asumo a lo largo del presente trabajo, la cultura Guaraní existente en Paraguay no es una cultura oral *strictu sensu* (oralidad primaria); ella ya se encuentra de alguna manera literalizada, aunque este proceso no integre a la totalidad de los guaraní-parlantes. Luego, existe en el país una nación de cultura escrita hegemónica, cultura orientada por la lógica de la escritura y de la modernidad. Esta situación es la que tenemos con los proverbios en guaraní, o ñe’enga. Ellos existen normalmente en cualquier lengua. Estos ñe’enga son transmitidos oralmente, lo cual es diferente a decir que son producidos desde la oralidad. Algunos, también son transmitidos vía texto impreso.

Ciertos autores hablan de estos ñe’enga como constituyendo “en pildoritas la ciencia y la experiencia del pueblo”. (Gauto in CEP) Transmitidos en guaraní paraguayo “generalmente no se traducen porque al traducirlos pierden todo su valor”. (Gauto in CEP). Estos proverbios continúan siendo producidos y reproducidos contemporáneamente en el país. Podemos distinguir en esta cultura algunos momentos en la producción “literaria” en Paraguay.

---

<sup>34</sup> Entre 1867 y 1868 aparecen periódicos gráficos-ilustrados en el país: El Centinela, Cabichuí y Cacique Lambaré. Estos circulaban entre las tropas paraguayas – y también de los aliados – con parte de los contenidos en guaraní.



Se tiene así, por una parte, una literatura “inicial” en guaraní, fruto de los comienzos de la colonización cuando, bajo el control religioso a que estaban sometidos los Guaraní, se tradujeron diversas obras religiosas como apoyo a la tarea de evangelización: catecismos, salmos, sermones, etc. Si bien en algún momento se habla de la traducción al guaraní de algunos textos no religiosos, es imposible negar el absoluto dominio de la fe cristiana en los primeros trabajos traducidos, “era literatura cristiana en guaraní, no literatura guaraní”. (Meliá in Bareiro Saguier 1980)

Un segundo momento se da a partir de la producción de una literatura propia en guaraní. Es decir, obras que se producen – escriben – en guaraní sobre diversos aspectos religiosos y paganos. Luego de la expulsión de los jesuitas del país y del Río de la Plata (1767), la “cuestión religiosa” es abandonada, pasando a predominar una literatura en guaraní en sus diversas etapas y momentos propiamente dichos. Este aspecto abarca artículos en periódicos, “libros”, y más recientemente una producción literaria. Los ñe’enga pueden ser incluidos en este segundo momento.

Un tercer momento es el de la transcripción a la escritura de relatos de diversas naciones Guaraní. Estas *formas orales estandarizadas* (Goody 1987) comienzan a ser “traducidas” a la forma escrita con trabajos como los de Nimuendajú, Cadogan, etc., que nos presentan de esta manera, los primeros aspectos de la cosmogonía Guaraní, desconocidos hasta la fecha.

Estos investigadores se ven obligados al uso de la tecnología de la escritura para fijar los relatos Guaraní, permitiendo de esta manera que ellos lleguen hasta nosotros. Este tercer momento – que en realidad debería ser el primero, aunque no en igual orden cronológico – difiere de los dos anteriores en el sentido de que considero que la propia producción de estos relatos se dio dentro del contexto de una cultura oral con sus reglas y normas propias en cuanto a su estructuración. No constituye básicamente una “literatura” sino la expresión de producciones orales estandarizadas. Es posible, a partir de los mismos producir literatura, como es el caso de Roa Bastos, con “El Génesis de los Apopukáva-Guaraní”. Comentarios de Meliá sobre esta obra ilustran el punto en consideración.

“Roa Bastos, al intentar un rescate poético del mito de los “principios” de los Apopukáva-Guaraní no nos da ni una nueva versión, tampoco una variación, sino una transformación (...) Roa no refleja ni reproduce un mito primitivo, sino que lo transforma a partir de su mito. Y esto solo lo puede hacer, quien todavía piensa, tal vez sin querer y sin saberlo, salvaje y tribalmente”. (Melià in Bareiro 1980)

Sólo nos resta completar el pensamiento levi-straussiano de Melià agregando que en la transformación del pensamiento salvaje para el pensamiento domesticado, el modo escrito de comunicación se constituye en uno de los “agentes principales” de este pasaje.

Otro aspecto es el rescate de la memoria popular a través de textos en guaraní que desarrollan aspectos de la cultura paraguaya. La oralidad de la cultura, si para muchos es un punto de partida, no implica una profundización seria en su estudio. La relación oralidad/literalidad-escritura son aspectos abordados “de pasaje” por algunos estudiosos sin que ello implique – una vez más – una profundización en sus diversos puntos.

Fruto de estas afirmaciones es, como había afirmado en párrafos anteriores, el continuar tratando de explicar el caballo – para poblaciones que no lo conoce – como un coche sin ruedas. De esta manera, he intentado apuntar algunas pistas que ayuden a entender la cultura paraguaya a partir de una perspectiva comunicacional. Los modos de pensar (Levy-Bruhl 1985), el pensamiento salvaje o domesticado (Lévi-Strauss 1990), son momentos que, como señalé anteriormente, a pesar de etnocentristas, el desarrollo de los mismos sobrepasa el etnocentrismo del concepto.

Existe una literatura paraguaya contemporánea que mayoritariamente se expresa – y escribe – en castellano, como también – minoritariamente – se escribe en guaraní; ambas están pautadas por el modo escrito de comunicación. Bajo estas perspectivas la cultura paraguaya contemporánea se caracteriza por ser una cultura pautada por la escritura. Esta afirmación no ignora el “pasado oral” de una de sus vertientes: la cultura de los Guaraní.

## IX. Apuntes finales y luego...volver a empezar

Durante mucho tiempo se nos enseñó que en un principio era el verbo, es decir, la palabra divina la que creó el mundo, al hombre y la mujer. Esas palabras no eran sólo habladas, sino fueron escritas en una tabla sagrada, primeramente, y luego en un libro: el libro sagrado, el Corán, para los musulmanes, la Biblia para los cristianos y el Antiguo Testamento o los textos del Torá para los judíos. Para los Jeguakáva-Tenondé:

“El verdadero Padre Ñamandú, el Primero y en virtud de su sabiduría creadora concibió el origen del lenguaje humano”. (Cadogan 1959)

Y Cadogan lo transforma en libro.

¿Qué diferencias pueden existir entre estas culturas en cuanto a su religiosidad, la forma de ver el mundo, cuando los primeros están orientados por la “palabra impresa” y los segundos por la oralidad?

Levy-Bruhl (1985) señala que el solo hecho de preguntarnos “cómo los primitivos explicarían este o aquel fenómeno natural”, este solo enunciado ya implicaría una falsa hipótesis: la de suponer que sus mentes aprenden los fenómenos de igual manera que nosotros, es decir, guiados por un principio de causalidad (causa-efecto).

La palabra parece ser para los Guaraní – especialmente para los Mbyá del Ayvú Rapyta – “el principio generador”. Bajo este concepto se desvenden varios aspectos del pensamiento místico de los mismos: según Cadogan, la palabra, porción divina del alma y lenguaje humano, son todos sinónimos. “Todo es palabra entre los Guaraní y por esta razón la etnografía

Guaraní encuentra en la lengua un instrumento privilegiado de investigación y de relación”.  
(Melià in Cadogan 1971)

Es necesario, sin embargo, tomar cuidado en caracterizar la cultura paraguaya, a partir de estos elementos, como una cultura oral. La oralidad de la cultura Guaraní, sus modos de pensar, formas de ver y clasificar el mundo, etc., están expresados en materiales y estudios que etnógrafos han reunido a lo largo de los años. La cultura de los Guaraní, en la forma anterior a la llegada de los españoles, no existe más. Ella fue sufriendo transformaciones a lo largo de todo este tiempo. Para la cultura paraguaya contemporánea, tal vez la palabra continúe constituyendo un elemento importante. Pero el hecho de constituirse en “elemento importante” en la cultura paraguaya, no transforma esta cultura en cultura oral. Luria (1992) en sus experiencias a mediados del siglo XX, atribuía a la palabra una función “diferente” en una persona literalizada y en una no-literalizada. Para la cultura de los Guaraní, la educación es una “educación de la palabra y por la palabra”. (Melià 1992:284) Difícilmente se pueda decir lo mismo de la cultura paraguaya, cultura ésta profundamente guiada por la escritura.

He intentado demostrar en los párrafos más arriba desarrollados, que la presencia de la escritura en los espacios sociales de las reducciones, durante el siglo XVII, contribuyó a la creación de un nuevo modelo comunicacional, y consecuentemente inició la transformación del universo simbólico de los Guaraní. La práctica de la escritura emprendida por los misioneros también contribuye a la creación de un modelo ideológico, donde se cristalizan utopías de los seguidores de Ignacio de Loyola. Asimismo, también he intentado demostrar que el estudio de los ñe’enga en el contexto de una literatura en guaraní, no transforma a la cultura paraguaya, o no la convierte, en una cultura oral.

Pero la transformación de una cultura no puede ser entendida como un proceso lineal e inmediato. Lo que he tratado de analizar es que la presencia de la escritura en el universo Guaraní *contribuye* a la transformación de dicha cultura dentro de un proceso amplio y extendido en el tiempo y en el espacio social. La implementación de un determinado modo de comunicación en las reducciones, y a lo largo de los años, la *suave* transformación de un modo oral a un modo escrito en la producción y transmisión de mensajes, me lleva a pensar que la dinámica de los cambios culturales está profundamente sensibilizada, estimulada y sustentada

en las transformaciones que se operan en los modos de comunicación. Las mentalidades colectivas de los Guaraní, a partir de la presencia de la escritura en el espacio social de sus prácticas, pasan a ser moldeadas, también, por la escritura.

El proceso de transformación de los modos de comunicación que se da a inicios de la colonización en Paraguay tiene sus efectos, y su presencia se traslada a los tiempos presentes. La lengua guaraní en sus distintas modalidades, hablada por gran parte de los habitantes de estas regiones antes de la llegada del europeo, pasa a constituirse en una lengua escrita. Y este cambio también acarrea alteraciones en la cultura oral de la población. Se inicia el proceso de literalización de la lengua y de la cultura Guaraní. Entiendo que, en función a esta situación, no puedo hablar de una persistencia de la oralidad en Paraguay, entendida a partir de su *transmisión* y de su *recepción*. La *producción* de los mensajes, la dinámica interna a nivel de mentalidades colectivas de los procesos cognitivos, se encuentra *atravesada* por la escritura y por las normas de hierro que la misma carga. Existen resistencias, no lo niego. Pero existen mucho más incorporaciones, préstamos y con ello contactos y sincretismos con el mundo de la cultura escrita. Y estos contactos, estas interfases entre mundos culturales no excluyentes, me llevan a apuntar que, a pesar de gran parte de los mensajes se consumen auditivamente, ellos están siendo elaborados, producidos, manufacturados, en el universo y a partir de las pautas dictadas por la cultura escrita.

Escuchamos radio, también escuchamos y vemos televisión en Paraguay. Vamos a una dirección en You Tube para ver los últimos materiales audiovisuales producidas en el país. Lo hacemos todo esto, y más, inclusive. Pero es imposible pensar en la producción de contenidos fuera del mundo de la escritura. Cincuenta años después de la invención de la imprenta, a comienzos del siglo XVI, el mundo del libro orillaba por lo bajo, entre 15 a 20 millones de ejemplares en toda Europa. En este corto período, la imprenta se instala en no menos de 236 ciudades de ese continente (Fevbre & Martín 1990). Los primeros y nuevos inmigrantes al mundo de las Américas en el siglo XVI, estaban participando de estos cambios en el continente europeo. El impacto de los usos de la escritura, asimismo las representaciones que esta tecnología contribuye a cristalizar, también llega a los nuevos territorios de América y a sus espacios, transformando realidades, costumbres y cultura. Emerge una nueva cultura, producto de las navegaciones y movimientos.

## Bibliografía

- **ASCHER, M. & ASCHER, R.** (1977) “Civilización sin escritura: Los Incas y el Quipu”, in D. **CROWLEY & P. HEYER**, *La comunicación en la historia*, Barcelona: Paidós.
- **BAREIRO SAGUIER, R.** (1980) *Literatura guaraní del Paraguay*, Caracas: Ayacucho.
- **BERTONI, M.** (1922) *La civilización Guaraní*, Puerto Bertoni: Ex Sibilis. Parte I. Etnología.
- **BRUNER, J.** (1996) *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona: Gedisa.
- **CADOGAN, L.** (1959) *Ayvú Rapyta*, São Paulo: FFLCH-USP, Boletim No. 227, Antropologia No. 5.  
(1971) *Ywyrá Ñe’ery. Fluye del árbol la palabra*, Asunción: CEADUC.
- **CAILLAVET, C.** (1983) “Etno-histoire équatorienne: un testament indien inédit du XVIIe siècle », in *Caravelle*, 41 :4-23.
- **CARDOZO, E.** (1985) *Apuntes de historia cultural del Paraguay*, Asunción: Universidad Católica.
- **CONFERENCIA EPISCOPAL PARAGUAYA (CEP)** *El hombre paraguayo en su cultura*, Asunción: Cuadernos de Pastoral Social, s/f.
- **CORTESAO, J.** (1951) *Jesuitas e Bandeirantes no Guairá (1549-1640)*, Río de Janeiro: Biblioteca Nacional.
- **DERRIDA, J.** (1979) *De la gramatología*, México: Siglo XXI.
- **DOMÍNGUEZ, R.** (1966) *El valle y la loma*, Asunción: Biblioteca de Estudios Antropológicos del Ateneo Paraguayo-Emasa.
- **DURAN, M.** (1992) *Aporte franciscano a la primera evangelización del Paraguay y del Río de la Plata*, Asunción: Don Bosco.
- **FEVRE, L. & MARTIN, H-J.** (1990) *The coming of the book*, London: Verso.
- **FOURLONG CARDIFF, G.** (1940) “Las bibliotecas coloniales en el Río de la Plata”, in *Revista del Instituto de Historia*, 20:57-105. Buenos Aires.
- **GEERTZ, C.** (1995) *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- **GOODY, J.** (1996) *Cultura escrita en sociedades tradicionales*, Barcelona: Gedisa.  
(1987) *The logic of writing*, Cambridge: Cambridge University

Press.

(1986) *The interface between the written and the oral*, Cambridge: Cambridge University Press.

(1977) *The domestication of the savage mind*, Cambridge: Cambridge University Press.

- **HABERMAS, J.** (1994) *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona: G Gili.
- **HAVELOCK, E. A.** (1996) *La musa aprende a escribir*, Barcelona: Paidós.  
(1976) *Origins of Western literacy*, Toronto: The Ontario Institute for Studies in Education.
- **JAYNES, J.** (1976) *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, Boston: Houghton-Mifflin.
- **LEVY-BRUHL, L.** (1985) *How natives think*, Princeton: Princeton University Press.
- **LEVI-STRAUSS, C.** (1990) *El pensamiento salvaje*, México: FCE.
- **LURIA, A. R.** (1992) *A construção social da mente*, São Paulo: Ícone.
- **MAUSS, M.** (1974) *Sociologia e antropologia*, São Paulo: Epu-Edusp, Vol. I.
- **McLUHAN, M.** (1969) *La galaxia de Gutenberg*, Madrid: Aguilar.
- **MELIA, B.** (1993) *El guaraní conquistado y reducido*, Asunción: CEADUC.  
(1992) *La lengua guaraní del Paraguay*, Madrid: MAPFRE.  
(1969) *La création d'un langage Chrétien dans les réductions des Guaraní au Paraguay*, Strasbourg: Universidad de Strasbourg, Tesis de Doctorado.
- **NIMUENDAJÚ, C. U.** (1987) *As lendas da criação e destruição do mundo*, São Paulo: Hucitec-Edusp.
- **OLSON, D.** (1998) *El mundo en papel*, Barcelona: Gedisa.
- **ONG, W. J.** (1982) *Orality and Literacy*, London: Routledge.
- **PEÑA VILLAMIL, M.** (1969) *La fundación del Cabildo de Asunción*, Asunción: Ed. del autor.
- **ROSPIDE, M. M.** (1988) "Lenguas indígenas en los Concilios y Sínodos de la arquidiócesis limeña (Siglo XVI)", in *Investigaciones y Ensayos*, 37:429-457.

- **THOMAS, R.** (1992) *Literacy and orality in ancient Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.



Entre o lembrar e o esquecer: fronteiras da memória no romance *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán

Adriana Ap. Figueiredo Fiuza (UNIOESTE/ CNPq/ Fundação Araucária)

Na atualidade, o tema da memória adquiriu um papel de destaque na sociedade devido ao seu papel enquanto representação coletiva das indidentidades e à reflexão crítica que se estabelece no meio acadêmico em torno do assunto. A memória, assim como a história, como se sabe, pode ser entendida como uma reconstrução do passado, mas é também uma forma de preservar as experiências que a humanidade acumulou ao longo do tempo ou, nas palavras de Marilena Chauí (2000, p. 125), “é a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais”.

Recordar o passado, tentar reter nas mãos o tempo que escoou, como no quadro *Persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí, é uma necessidade, principalmente do homem contemporâneo, que expressa sua preocupação com a identidade, com a forma de entender-se no presente e a forma de projetar-se para o futuro, buscando seus referenciais no passado, ainda que não se possa desconsiderar o caráter subjetivo da memória.

O tema da memória é recorrente nos romances de Manuel Vázquez Montalbán e teria a função de proporcionar uma reflexão acerca da banalização da passagem do tempo e, por sua vez, do esquecimento dos acontecimentos históricos por uma sociedade altamente imediatista, como se pode observar nas palavras do próprio escritor:

*Recuperar la memoria heterodoxa y vencida; reconstruir una vanguardia crítica asesinada, exiliada o atemorizada como consecuencia de la guerra; todo eso se hizo tozuda y precariamente, primero en el contexto de un país aterrorizado y luego en el marco de un país voluntariamente desmemoriado.*

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1988)

Recuperar a memória de uma Espanha vencida, para Vázquez Montalbán, é fator de relevada importância para a reconstrução de uma nação mais crítica e politizada em tempos de apagamento da memória e da história. Beatriz Sarlo em seu ensaio *Tiempo pasado* (2005), ao discutir a importância da memória e do testemunho para as sociedades que passaram por ditaduras, corrobora a ideia de Vázquez Montalbán. Para Sarlo, “*los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática [...] ninguna condena hubiera sido posible si esos actos de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas no hubieran existido*” (2005, p. 24).

Esta visão particular de Vázquez Montalbán permanece em toda a sua produção poética e não significa um mero revanchismo por parte dos perdedores, trata-se de uma estetização da memória, que tem por objetivo revigorar as memórias silenciadas pela história oficial do franquismo. Neste contexto, a inserção da problemática basca no romance é essencial para a recuperação dessa história esquecida, posto que a questão das independências das comunidades autônomas é tabu, um assunto praticamente censurado ainda hoje.

Neste contexto, estão inseridas as memórias da Guerra Civil e do exílio no romance *Galíndez*, plasmadas tanto na biografia do nacionalista basco, que se delineia ao longo da narrativa, quanto nas origens bascas da família materna de Ricardo Santos Migueloa, namorado madrilenho de Muriel. Desde a primeira linha da narrativa, em que aparece um trecho de um poema do personagem histórico Jesús de Galíndez, “*En la colina me espera... en la colina me espera...*” [...] “*Y volveré... volveré o me llevarán ya muerto... a refundirme en la tierra*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 09), inicia-se um retorno às origens bascas para explicar o final trágico do personagem de ficção. Reflete Muriel Colbert sobre os versos “*ni siquiera eso fue posible, musitas y te parece hablar con ese extraño compañero enquistado que desde hace años llevas dentro de ti*” (Ibidem, p. 09). O fragmento pertence ao primeiro capítulo do romance, em que Muriel está no País Basco à procura de uma pista que possa levá-la até Galíndez e, alegoricamente, faz referência ao final trágico da personagem, semelhante ao do professor basco, demonstrando o trânsito geográfico presente na narrativa.

Muriel está em Amurrio, terra de origem da família de Galíndez, para visitar um monumento memorialístico, constituído para homenagear o desaparecido. Diante do símbolo, a personagem reflete sobre a questão da representação oficial da memória de Galíndez, uma configuração estagnada do homem que lutou pela independência do País Basco e contra a ditadura de Franco nas Nações Unidas. Nestes termos, pondera:

*Tratas de concentrarte en la piedra, de convocar la memoria de Galíndez, su espíritu, pero no acude, sigue siendo una piedra pretexto para que nunca pueda decirse que Galíndez no fue recuperado por el pueblo vasco liberado del franquismo. Si te emocionas y si te llenan los ojos de lágrimas es por lo que llevas dentro de ti, por lo que sabes y lo que imaginas, no por este escenario mezcla de lavabo y cementerio, en el que el depósito de agua tiene más importancia que Galíndez, ni por el panorama de un Amurrio que nada tiene que ver con el pequeño pueblo idealizado por Jesús de Galíndez desde su infancia, casi desde el mismo momento de su nacimiento en Madrid, hijo y nieto de vascos, de vascos de Amurrio [...] (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 10)*

Observa-se que no foco narrativo de Muriel a voz do narrador desdobra-se na voz interior da própria personagem. Trata-se do “*narrador ambíguo*” do qual comenta Mario Vargas Llosa em *Cartas a un joven novelista* (1997). O conceito refere-se àquela “*voz de un narrador-pesonaje, implicado en la acción, que, presa de timidez, astucia, esquizofrenia o mero*

*capricho, se desdobra y se habla a sí mismo a la vez que habla con el lector*" (VARGAS LLOSA, 1997, p. 53). Este tipo de narrador, diferentemente do narrador em terceira pessoa, que tudo sabe e está presente em todos os espaços da narrativa, provoca certa inquietação no leitor devido à sua ambiguidade, suscitando dúvidas acerca de quem está narrando e a quem se dirige no relato. Para expressar as reflexões de Muriel em seu monólogo interior, o narrador poderia ter se valido do uso da primeira pessoa do singular, no entanto, elege o artifício da segunda pessoa para aproximar-se intimamente do leitor, antiga estratégia consagrada por Miguel de Cervantes.

Depreende-se que em *Galíndez* o narrador intruso se dirige a Muriel como uma voz que parte de sua consciência, configurando um monólogo interior da personagem, porém, também se dirige ao leitor, tornando-o quase um personagem da narrativa na medida em que ele está mais envolvido com o enredo, afinal, o narrador também se dirige a ele.

Este direcionamento à personagem revela para o leitor, com mais propriedade, os pensamentos que invadem a historiadora quando se depara com o que se considera "um lugar de memória" (NORA, 1993) falso de Galíndez, ao contrário do que havia definido Pierre Nora quando cunhou o termo.

O objetivo é instituir um envolvimento emocional deste último com o personagem e, conseqüentemente, com a trama romanesca. Mas, além disso, a finalidade deste narrador é a de instaurar um posicionamento crítico em relação à rememoração do personagem basco. Sendo assim, no fragmento do romance acima, fica claro o esvaziamento do contexto político da atividade social do personagem e de seu desaparecimento. O monumento, como o narrador indica, é uma espécie de "*lavabo y cementerio*" que não condiz com a idéia de "*pueblo vasco liberado del franquismo*", representando muito pouco do que significou Galíndez e sua idealizada Amurrio. Portanto, este símbolo em homenagem a Galíndez poderia ser visto também como uma metáfora do silêncio que se propagou durante a transição. Logo, o envolvimento do narrador sobre o leitor, ao expor os sentimentos de Muriel, também opera no sentido de convencê-lo a estabelecer um posicionamento crítico em relação ao tema da memória, dos bascos e do franquismo. Por outro lado, esta estratégia narrativa também obriga uma participação mais incisiva do leitor na constituição da narrativa, uma vez que ele julga efetivamente os fatos narrados quando o narrador também se dirige a ele.

É este narrador que estará presente em todos os momentos da focalização de Muriel, como se fosse uma perturbação, uma obsessão da norte-americana por sua tese e pela história de seu personagem histórico. Tanto é assim que Ricardo tece um comentário ácido sobre a relação que sua namorada parece ter com Galíndez, uma relação orgânica entre a vida acadêmica e sua vida pessoal. Eles se encontram deitados na cama divididos entre dormir ou ter uma relação sexual e estabelecem um diálogo em que Muriel afirma pensar em fragmentos da obra *Estampas de la guerra*, escrita pelo basco. Nestes termos, afirma Ricardo: "*Eres como una viuda. La señora viuda de Galíndez*" (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 31). O narrador, logo em seguida, complementa a afirmação do namorado: "*La viuda de un muerto sin sepultura*" (Ibidem, p. 31). Portanto, Muriel aparenta estar mais preocupada com Galíndez que com sua relação amorosa, confirmando seu comportamento obsessivo.

Voltando à questão da memória, é significativa a importância que o narrador dá ao tema, quando trata de sua materialidade por meio do monumento a Galíndez. Desta forma, reflete: *“La estela de piedra parece ridícula y amedrentada por el colosalismo del depósito, poco más que un pretexto para no perder del todo la memoria, una memoria, un homenaje residual y probablemente incómodo.”* (Ibidem, p. 9). Trata-se de uma crítica ao tipo de memória que se cria com o monumento, uma memória que se desvanece com o passar do tempo, até não mais existir. A ideia do colossal presente na passagem alude a uma memória épica e nacionalista que o franquismo cultuava, uma memória em que se valorizava o passado majestoso da Espanha e o patriotismo em detrimento de uma memória real, não falsificada pela ideologia da ditadura.

A concepção de “lugar de memória” proposta por Nora refere-se ao contexto da sociedade francesa, entretanto, poderia ser ajustada para outras experiências sociais que se integram à globalização, cujos processos midiáticos se refletem abundantemente na sociedade, seja na política ou nas representações culturais. Segundo o historiador, um lugar de memória vai além de um espaço material, podendo ser entendido também como um lugar simbólico e funcional, cujo papel é o de revelar pontos de referências para a identidade coletiva de um povo.

Portanto, um “lugar de memória” evoca a ideia de uma “aura simbólica” (NORA, 1993, p. 21) da nação, que representa de forma coletiva a memória do país. Porém, no caso do monumento a Galíndez, que deveria ser o símbolo do personagem histórico para a Espanha, sobretudo para os bascos, percebe-se um esvaziamento desse significado, posto que não se recobra de maneira adequada sua figura. Esta não recuperação da representação de Galíndez ocorre obviamente porque, antes de tudo, é necessário que se recupere a memória silenciada pela história hegemônica, que se produz a partir da instituição da ditadura.

Em outra passagem do capítulo, Muriel e Ricardo dialogam sobre essa representação, perguntando o namorado a ela:

- *¿Qué tal el monumento?*

- *Ridículo.*

- *ya te dije que aquí nadie sabía quién era ese Galíndez. A mí como si me hablaras de Tutankamón.* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p.12)

O discurso de ambos evidencia que não se guarda na Espanha uma memória de Galíndez, mesmo após a ditadura e a transição. Embora o romance date de 1990, a narrativa transcorre no ano de 1986<sup>35</sup>, um período simbólico, uma vez que é a data de entrada da Espanha na Comunidade Européia, em outras palavras, significa a consolidação econômica do país, que se concretiza finalmente em 1992 com a realização dos Jogos Olímpicos de

---

<sup>35</sup> No período entre 1982 e 1996 a Espanha teve um governo socialista, representado por Felipe González do *PSOE – Partido Socialista Obrero Español*.

Barcelona, a escolha de Madri como capital cultural européia, a *Exposición Universal de Sevilla* e as comemorações do descobrimento da América. Além da consolidação econômica, outras mudanças estariam representadas simbolicamente no período, como postula Emilio Ramón García (2007, p. 11):

*El proyecto político de los años 1982-1996 consistió, básicamente, en crear el señuelo de la modernidad, (...) Fue un año diseñado para significar el final de la transición y la conclusión de un proceso económico, político y social que había empezado en los años setenta y que ahora había dado lugar a una sociedad dinámica y productiva capaz de acompañar a nuestros vecinos franceses, alemanes e italianos en la locomotora de la globalización. Como contrapartida, las celebraciones de la nueva situación española llevaban consigo el olvido del pasado y la glorificación del presente, como si éste se hubiera construido sobre tabula rasa, evitando así cualquier confrontación o tensión política o social.*

O ano de 1986 igualmente é significativo nos Estados Unidos, espaço onde o romance se desenvolve também, porque é um período em que acirram os embates ideológicos, carregados de conservadorismo e violência, que se manifestaram em guerras. Para se contextualizar o momento, é necessário lembrar que Ronald Reagan, o presidente na época, alongou uma política externa anticomunista na América Latina, como atesta seu apoio às atividades dos *Contras* na Nicarágua sandinista. Coincidentemente, a chamada crise Irã-*Contras* data do mesmo ano. O episódio se refere ao escândalo de corrupção, ocasionado pelo fato de que os Estados Unidos, através de membros de altos cargos da CIA, venderam armas ao governo xiita do Irã, que sofria um embargo internacional de armamentos. Os pagamentos foram depositados em contas dos *Contra* na Suíça, revelando como o governo norte-americano financiava sua política anticomunista na América Latina.

Certamente, este ambiente autoritário e de corrupção repercute também no romance de Vázquez Montalbán, visto que o autor está sempre ligado às questões de sua atualidade. Por esse motivo, é importante considerar como essas tensões se plasmam na literatura. No caso de *Galíndez*, estão presentes constantemente na narrativa: a tensão memória e esquecimento surge em vários diálogos de Ricardo: “*y estoy tranquilo sin memoria o con muy poca memoria histórica. La verdad es que no entiendo por qué tú vas por la vida fisgando en las memorias históricas ajenas. Ni siquiera vives bien de eso. Te han dado una beca miserable.*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 12).

No fragmento, Ricardo expressa a ideologia do viver o presente sem se preocupar com os diversos passados e memórias que circunscrevem a história espanhola, desde que se viva com possibilidades materiais, afinal, o que importa é a ideologia do ter e não a do ser, por isso, o personagem no final do diálogo ainda manifesta seu desacordo com as atividades intelectuais de Muriel, posto que as mesmas sejam mal remuneradas (“*Te han dado una beca miserable*”).

Além desse tema do capital, há outra questão que o discurso de Ricardo coloca em debate, que se refere ao interesse predominante dos estrangeiros, mais até que dos próprios espanhóis, pela história recente da Espanha, expresso no trecho *“La verdad es que no entiendo por qué tú vas por la vida fisgando en las memorias históricas ajenas”*. Por certo que a afirmação do personagem possui um tom depreciativo, posto que para ele o correto é viver o presente e não as reminiscências do passado, mas, significa também um pedido de autonomia, no sentido dos norte-americanos se preocuparem com os monstros de sua própria história, deixando a história espanhola para os espanhóis, uma vez que os estrangeiros normalmente estão mais propícios a escreverem textos com esteriótipos e lugares comuns. Deste modo, percebe-se nas entrelinhas da voz de Ricardo uma crítica à atitude norte-americana de querer impor-se em temas que não lhe dizem respeito, pertencentes a outras realidades sociais.

Para reiterar a ideologia de viver o presente, em outra passagem, sentencia o jovem a respeito da idéia de esquecer-se o passado: *“Prefiero a la gente que se apunta el código de cada día en la agenda y al día siguiente cambian de página y no se acuerdan del código del día anterior”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 25). Essa concepção advém da política que se instaura ainda na transição, quando se deveriam silenciar os conflitos entre ambos os lados, os dos perdedores e dos ganhadores da Guerra Civil, dos distintos partidos políticos, etc. Acordou-se então um pacto de silêncio para que fosse posto em marcha o projeto democrático espanhol. Entretanto, como postula José Vidal-Beneyto, *“la amnesia general que impusieron las cúpulas de los partidos políticos al principio de la transición dio lugar a que se legitimara democráticamente la elite económica y política del franquismo”*. Este tipo de ação José Vidal denominou *“el timo de la democracia”* (apud RAMÓN GARCÍA, 2007, p. 12).

Na ficção, contra essa ideologia advoga Chus, o tio basco de Ricardo. Nestes termos, afirma: *“Con esa filosofía, sobrino, solo se vive al día y no hay esperanza de cambiar nada, de mejorar colectivamente”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 25). Torna-se evidente nesta fração o discurso dicotômico de pensar de maneira coletiva e individual. O tio de Ricardo pertence à geração dos que lutaram na Guerra Civil e contra a ditadura, diferente de Ricardo que nem se quer guarda uma memória do conflito e, pior ainda, tão pouco se interessa em tê-la. Por meio dessa identidade basca é que parecem sobreviver os resquícios da memória que Ricardo não quer saber, por esse motivo, o personagem repele essa identidade, principalmente quando esta fere a questão das atividades clandestinas do ETA<sup>36</sup>. Nestes termos, afirma a Muriel: *“Tardé en darme cuenta de que mi segundo apellido era vasco. Antes de que la ETA empezara a matar españoles tener un apellido vasco era un motivo de orgullo. Era como ser algo diferente, fuerte, misterioso”* (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 11). Aqui Ricardo inicia a exposição de sua visão política acerca do ETA e de sua representação de uma suposta

---

<sup>36</sup> Sigla que vem da expressão em basco *Euskadi Ta Askatasuna*, que significa País Basco e Liberdade. Trata-se de uma organização que se autodeclara independentista, revolucionária, clandestina e nacionalista basca, que atua por meio da luta armada para conseguir a independência política e econômica de *Euskal Herria* (Pueblo Vasco em espanhol). Foi fundado em 1959 durante a ditadura franquista depois de ocorrer a expulsão de membros das juventudes do Partido Nacionalista Basco. A princípio contou com o apoio popular, pois, era considerado um grupo a mais em oposição ao franquismo, entretanto, com a transição, o ETA endurece, não aderindo ao movimento democratizador, perdendo assim o apoio popular ao longo do tempo.

identidade basca. Neste caso, o narrador atua de forma generalizante ao implicar uma identidade basca às ações do grupo *ETA*. Mais adiante complementa,

*Oye, bonita. No me enzarces en una discusión política con mi tío, que es un vasco de no te menees. Y además está mi primo que ha sido etarra y ahora se dedica a la escultura y a la pintura, en un plan un poco majara, porque nadie que no esté un poco majara se dedica a eso del terrorismo.*

(Ibidem, p. 14)

Novamente a questão política radical do *ETA* incomoda o personagem, a ponto do significado de “*etarra*” (relativo à organização *ETA*), estar muito próximo ao de “*majara*” (louco). Não obstante, quando se trata de outros aspectos da cultura basca, Ricardo não oferece resistência, interagindo com seus familiares. É o caso de quando todos saem da casa dos Migueloa para um passeio no bosque, a fim de observar as pinturas nas árvores de Josema, o primo *ex etarra*, próximas ao domicílio familiar.

No caminho para o bosque, a tia Amparixu entoava, como se se tratasse de um hino, a canção *Ez nau izutzen negu hurbilak* (*No me asusta el cercano invierno*) de Mikel Laboa, notório *cantautor*, reconhecido por recuperar do esquecimento canções tradicionais bascas. Essa música de Laboa, juntamente com uma situação quase sacra da passagem, representa simbolicamente a comunhão de Muriel com a cultura basca e conseqüentemente com Galíndez. É neste momento que a historiadora parece encontrar algum resquício do ambiente basco que Galíndez havia deixado quando parte para o exílio.

O fragmento citado no romance é o início da canção, refere-se à passagem do tempo que nunca se perde, pois o presente, segundo o autor, permanece no futuro como uma sucessão de elementos em cadeia. Nestes termos, articula o canto:

*Ez nau izutzen negu hurbilak (No me asusta el cercano invierno)*  
*uda betezko beroan (en el calor del pleno verano)*  
*dakidalako irauten duela (porque sé que el ahora)*  
*orainak ere geroan (permanece en el después)*  
*nolabaitezko kate geldian (Cómo en una quieta cadena)*  
*unez uneko lerroan (en la línea que forman los instantes)*  
*guztia present bihurtu arte (hasta qué todo se vuelve presente)*  
*nor izanaren erroan. (en el fondo del ser.)*

(Ibidem, p. 26)

Em outras palavras, a canção significa de maneira idealizada que o passado não se pode apagar, visto que suas reminiscências sempre estarão no presente, uma vez que o futuro é nada mais que uma projeção desse presente. Na verdade, a canção é a própria representação do conceito de memória, que, por sua vez, se perpetua através da memória. Outro significado que se pode atribuir à canção é o da construção da cultura, formada com os fragmentos imortalizados pela memória. É este fragmento que acompanhará Muriel nos momentos finais de sua vida. Ela supostamente morre cantarolando os versos de Laboa, recordando o encontro que havia tido na casa dos Migueloa com uma identidade basca que simboliza a Galíndez e uma ética da resistência presente em todos aqueles que lutam pela igualdade dos homens. Sendo assim, intervêm o narrador:

*No te atreves a cantar las estrofas rotas de sus canciones de patria y nostalgia, pero si cantas en voz tan baja que no es voz, que es escritura en un papel secreto que ellos no pueden descubrir, ni romperte, la canción de Laboa, y te llevarías a Jesús hasta el bosque pintado por el hijo de los Migueloa, en comunión exacta con algún rincón del mundo, el bosque modificado, la realidad más física modificada, corregida, definitivamente humanizada. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 346)*

É importante verificar a relação entre canto, voz e silêncio presente na passagem, uma gradação do ruidoso para o emudecimento. A noção de canto é a de algo grandioso, uma vez que estão implicados, para sua execução, um conjunto de instrumentos e de vozes. Por outro lado, voz é menos que o canto, porque implica em uma única pessoa. A voz de Muriel é menos ainda, pois é uma voz tão baixa que não se escuta. Por fim, para terminar a gradação, tem-se o silêncio, que chega com a morte da personagem. Outra questão que aparece posta no fragmento é o da imortalização da memória através da escritura, por esse motivo, o narrador afirma: *“pero si cantas en voz tan baja que no es voz, que es escritura en un papel secreto que ellos no pueden descubrir”*. Trata-se de mostrar metaforicamente a importância da escritura para a preservação da memória. Essa memória secreta do último momento de Muriel, que apenas ela sabe e que seus torturadores nunca profanarão.

A última palavra de Muriel *“humanizada”* é a senha para a compreensão de sua busca por Galíndez. Ambos procuram essa *“realidad humanizada”*, em que as supostas oposições entre bascos e espanhóis, republicanos e franquistas, norte-americanos e latino-americanos, cristãos e agnósticos, católicos e mórmons sejam eliminadas em benefício de uma convivência humana pacífica, cujas possíveis diferenças representem um fator para o liame de culturas. Por esse motivo, o narrador sugere uma comunhão entre a canção de Mikel Laboa, o bosque pintado pelo primo *etarra* de Ricardo, Galíndez e Muriel.

Desta maneira, conclui-se que a arte possui um poder de restauração, que se sobrepõe às ideologias, aos partidos políticos e aos sistemas de governo. A arte supera as dificuldades, como no caso de Josema que abandona a luta armada e decide usar suas pinturas do bosque,



como arma, constituindo um processo similar ao do próprio romance de Vázquez Montalbán. Sendo assim, fica claro que seu papel não é apenas estético, haja vista que possui também um papel educativo que permite a transformação e a integração do homem com os outros. Josema é o maior exemplo no romance, sua memória artística, mais que retomar os fatos em si, acaba corrigindo a realidade.

As memórias da Guerra Civil se filtram por estes personagens da família Migueloa, que representam de certa forma o povo basco, mas também surgem sob o contorno do personagem Galíndez na obra. Neste sentido, a biografia de Galíndez presente na narrativa desde o início traça a peregrinação do personagem exilado da Espanha franquista e sua estratégia de sobrevivência. O livro de Pedro de Basaldua, publicado em 1956, é a base de dados biográficos de *Galíndez*, embora o narrador corrija algumas destas informações. Como exemplo, a equivocada atribuição de nascimento do personagem no povoado basco de Amurrio. Como afirma Muriel,

*veinticinco años después de su desaparición, aún le concede nacer aquí, en Amurrio, un 12 de octubre de 1915, pero en realidad nació en Madrid, donde vivían y trabajaban sus padres. Es cierto que períodos enteros de su infancia los pasó en la finca de su abuelo paterno, en Larrabeode...*

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 11)

Esta permanência na casa dos avôs paternos durante a infância permite um contato com a cultura e a língua basca, identidade que Galíndez assume quando já adulto, rechaçando uma identidade madrilenha e centralista. A identificação com a causa basca e com a terra de seus antepassados é tão forte, que durante o exílio utiliza em seus textos o pseudônimo de *Amurriotarra*. Sendo assim, o personagem histórico passa a atuar de acordo com as necessidades de seu partido político.

Vale ressaltar que o mesmo tipo de narrador que se faz presente na focalização de Muriel também está presente no foco em Galíndez, muito embora o narrador em terceira pessoa se apresente em algumas situações. Entretanto, quando se trata de expressar as memórias de Galíndez e suas reflexões não há separações de diálogos e parágrafos, o monólogo interior do personagem é deflagrado por meio deste recurso narrativo, como se verifica no exemplo:

*“Los vascos son una raza misteriosa y de leyenda.” ¿Por qué te repites una y otra vez el título de aquella conferencia, como si fuera lo único que pudiera articular tu cabeza rota o no, peor que rota, blanda, llena de agua pesada y sucia? Agradezco al generalísimo Rafael Leónidas Trujillo la acogida que ha dispensado a los exilados españoles y nos tendrá a su lado para contribuir al engrandecimiento de este país que con tanto acierto dirige. O no fue exactamente así lo que dijiste en la introducción, contemplado con cortesía pero una cierta displicencia criolla por las fuerzas vivas en las primeras filas*

*del Ateneo de Santo Domingo. Ya sabías entonces que el Dictador estaba molesto por la composición profesional del lote de españoles que le había tocado: escritores, abogados, médicos, psicólogos, artistas plásticos...*

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 53)

O fragmento relata dois episódios da vida de Galíndez, suas lembranças em relação à conferência pronunciada logo na chegada a República Dominicana como exilado espanhol e sua condição de sequestrado e preso nos subterrâneos de algum presídio dominicano. As recordações do personagem surgem devido a esta última e rememoram sua chegada ao país, a recepção do ditador Trujillo, a quem agradece e de certa forma elogia por ter recebido no país os fugitivos da Guerra Civil e da ditadura franquista, sem imaginar que estava deixando uma autocracia para cair em outro regime autoritário, inclusive já mais estruturado pelos anos de existência (a ditadura *trujillista* se instaura em 1931 e a franquista em 1939). O excerto também problematiza o exílio espanhol, ao evidenciar o descontentamento de Trujillo no que se refere aos exilados, “*escritores, abogados, médicos, psicólogos, artistas plásticos*”, pessoas com formação cultural e política, portanto, menos manipuláveis pelo tirano, que preferiria ter recebido trabalhadores com outras profissões, como se os exilados fossem uma espécie de mercadoria que se compra para o desempenho de determinadas funções, como se avalia no fragmento que retrata os pensamentos do ditador:

*¿Para qué necesito yo a todos esos pendejos tullidos? Yo necesito agricultores, médicos, sementales que me blanqueen la raza en la frontera de Haití y nos hagan más hispanos que cafres, hay que dominicanizar la frontera y compensar con españoles a todos esos judíos que he dejado establecer en Sosúa... (Ibidem, p. 53)*

O discurso do ditador mostra que os exilados que haviam chegado à República Dominicana não eram exatamente o que almejava Trujillo, preocupado em colocar em prática uma política racista para “branquear a raça”, aceitando, para tanto, a imigração espanhola. Esse contexto se refere ao fato da existência da mescla entre dominicanos, supostamente brancos e haitianos, de origem afrodescendente. Esta miscigenação é natural, uma vez que os dois países se localizam no mesmo espaço, ao dividirem a mesma ilha do Caribe e as pessoas cruzam esta fronteira imposta. É por este motivo que o tirano declara ser necessário “*dominicanizar la frontera*”, no sentido de controlar essa fronteira, evitando que haja uma relação entre dominicanos e haitianos. Neste caso, segundo a visão determinista e preconceituosa de Trujillo, os exilados espanhóis seriam uma maneira de “amenizar” a presença afrodescendente na República Dominicana.

É importante verificar que o narrador sempre manipula os discursos de Trujillo utilizando a primeira pessoa do singular, portanto, não se pretende aqui uma aproximação e consequente identificação do leitor com o tirano, como no caso de Muriel e Galíndez, ao contrário, Trujillo é sempre retratado de forma a despertar a antipatia no leitor e o medo de

sua truculência. Certamente este recurso é empregado para que não se confunda no romance os papéis de vítima e criminoso, muito embora Galíndez represente, em alguns momentos, um papel dúbio. Desta maneira, fica estabelecido indubitavelmente que Galíndez e Muriel são as vítimas de Trujillo.

O discurso do ditador representa uma súpula do pensamento fascista que se propagava em governos autoritários, tanto na Europa quanto na América. Galíndez toma consciência destas relações ideológicas ao refletir sobre a questão do exílio na República Dominicana: *“Los vascos, una raza misteriosa y de leyenda.” A cincuenta dólares el visado. Cincuenta dólares por un vasco, por un semental vasco, culto, exilado, con la esperanza muerta, te habías quejado amargamente a tus compañeros y te habían contestado: estamos vivos*”. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 53).

O fragmento demonstra como Galíndez se sente enganado pelas falsas promessas do governo dominicano, ao comentar como os exilados espanhóis, de certa forma, se venderam barato a outra ditadura para sobreviver, pagando *“cincuenta dólares”* por um passaporte com o visto de entrada em outra ditadura. Porém, como comentam os outros exilados, *“estamos vivos”*. Em outras palavras, a elocução denota um esquecimento das ideologias em virtude da possibilidade de estar vivo, possuindo as mínimas condições de sobrevivência, desde que não haja oposição à ditadura *trujillista*. Mas a questão é que, na ocasião, o personagem não se submete ao regime autoritário, sofrendo suas implicações. Como consequência, Galíndez passa por sessões de tortura nos cárceres dominicanos, como se visualiza na seguinte passagem:

*Jesús, te llamas Jesús Galíndez... no, no vuelve, a ver si nos hemos pasado. ¿En qué se han pasado? Todo te huele a vacío, a vómito, como si te estuvieras cayendo por un abismo y esa caída oliera, oliera en silencio y algo te pega patadas en el estómago por dentro y tus párpados no quieren abrirse hacia la luz cenital.*

(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 53)

A passagem, quase cinematográfica, narra o momento em que Galíndez desperta de um desfalecimento após uma sessão de violência, ironicamente seu despertar é proporcionado por novas agressões físicas, por isso se sente mal, como se tivesse caído de um precipício e não consegue abrir os olhos porque supostamente estão feridos e a luz fraca que ilumina o ambiente também golpeia sua visão fragilizada. Trata-se de uma cena cotidiana do ambiente das ditaduras, mas nem por isso menos aterrorizante. É notável que as práticas de violências parecem ser um componente comum aos regimes autoritários, no sentido de que as características de agressões físicas, morais e psicológicas se repetem nestes regimes de exceção. Assim, o tipo de violência que sofre Galíndez não é desconhecido do leitor informado sobre o tema da selvageria empregada para se obter informações e confissões, para proibir e censurar.

Menos reflexivo que o narrador do foco em Muriel é o narrador que focaliza Norman Radcliffe e o agente da CIA Robert Robards, embora estes personagens pertençam também à estirpe de intelectuais como Muriel e Galíndez. Radcliffe e Robards, juntamente com Voltaire (Don Angelito) são personagens que se articulam no discurso narrativo no sentido de representar o ponto de vista oficial do governo norte-americano, principalmente, estes dois últimos, ao se revestirem do discurso autorizado do poder para desempenhar seus papéis de informantes. O professor de Ética, apesar de seu discurso revolucionário, ao não colocar em prática nenhuma intervenção para romper com a imposição do poder, também compactua com a sua ordem. Neste caso, o narrador que se faz presente para intermediar a ação destes personagens é o narrador em terceira pessoa, muito embora, em alguns momentos da focalização de Robards, surja também a presença do narrador em segunda pessoa. Entretanto, o que predomina é a voz desse narrador onisciente, que tudo sabe e tudo vê, revelando para o leitor os bastidores do universo do poder, configurado no mundo da espionagem.

As memórias da Guerra Civil Espanhola e do franquismo podem ser visualizadas em Galíndez em diferentes momentos da narrativa, como, por exemplo, no excerto em que o personagem alude às relações amistosas entre Trujillo e Franco. Nestes termos, relata Galíndez ao dirigir-se a Evelyn: “*¿No recuerda usted la foto que le enseñé cuando Trujillo estuvo en Madrid para visitar a su compinche Franco?*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 56). Esta fotografia fartamente divulgada na imprensa da época e conhecida, inclusive nos livros de história, demonstra as relações entre as ditaduras, por outro lado, de modo sarcástico, o narrador não deixa de expressar também a visão de alguns setores do franquismo em relação ao ditador dominicano: “*Hasta a los franquistas les resultaba ridículo aquel payaso y tras el cabezón empenachado de Trujillo se advierte la risa contenida de los jefes franquistas.*” (Ibidem, p. 56).

Vale ressaltar que no romance as memórias se plasmam por meio de outros personagens exilados, a exemplo de Pepe Almoína, galego que como tantos outros também havia se refugiado em Santo Domingo em 1939. Como Galíndez, havia caído em desgraça junto ao ditador por publicar no México, ainda que sob o pseudônimo de Gregorio R. Bustamente, a obra *Una satrapía en el Caribe* (1940). O livro de Almoína, que havia sido secretário particular de Trujillo e preceptor de seu filho Ramfis, é uma denúncia, com conhecimento de causa, das mazelas de Trujillo. Não é difícil imaginar que Almoína foi descoberto pelo tirano e duramente castigado, inclusive com um novo exílio, agora no México e, posteriormente, com seu assassinato, como era de praxe ocorrer aos intelectuais que desafiavam o generalíssimo da ilha caribenha.

É este personagem ficcionalizado, que passou intimamente pelos escalões do poder, que tenta dissuadir a Galíndez a não publicar a tese que também versava sobre as aberrações do ditador dominicano. O diálogo entre Almoína e Galíndez é simbólico para o entendimento da atuação dos intelectuais espanhóis exilados. Neste sentido, Almoína, afirma: “*Jesús, no hagas tonterías, el Benefactor está dispuesto a comprarte el libro que has escrito contra él, ¿qué más puedes esperar de un asesino?*” (Ibidem, p. 56). Certamente a investida de Almoína é uma tentativa de salvar-se também, pois no mesmo diálogo com Galíndez argumenta: “*Es tu oportunidad, Jesús, y quizá la mía. Véndeles el libro y dejará de perseguirnos, a ti y a mí.*” (Ibidem, p. 56). O discurso de Almoína demonstra o pacto estabelecido entre ele e a ditadura,

contrariando a ética da liberdade de Galíndez, que já não aceitava pactos com a ditadura *trujillista*, por este motivo, assevera o basco: “¿Y tú me pides que destruya mi obra, Pepe? ¿Y la tuya? [...] Jamás me he inclinado como tú ante Trujillo” (Ibidem, p. 57). Galíndez aqui se refere à obra de Almoina que o condenou a uma nova peregrinação, agora no espaço da América. Trata-se de uma indagação a Pepe, que publicou sua obra e agora tenta impedir a edição do livro de Galíndez. É também uma crítica, uma vez que Galíndez menciona o quanto Pepe cedeu à tirania de Trujillo, participando de sua arbitrariedade.

O personagem, na última tentativa de persuadi-lo, declara: “*Harán borrón y cuenta nueva, Jesús. Estamos unidos por un destino igual. Somos perdedores*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 57). Sobre esta questão de ser perdedor da guerra e carregar o fardo da derrota, Almoina já havia afirmado anteriormente: “¿No estás cansado de huir, Jesús? No hemos parado de huir desde 1936, han pasado veinte años, Jesús, veinte años corriendo” (Ibidem, p. 56). Entretanto, o basco se defende, ao argumentar que jamais havia se inclinado perante Trujillo como havia feito Pepe, ou seja, que Almoina havia compactuado demais com a ditadura. Este se defende ao dizer que “*Cuando uno se inclina no tiene derecho a criticar cómo se inclinan los demás.*” (Ibidem, p. 57). Em outras palavras, o discurso dos personagens é exemplar para a discussão da ética, significa, na versão de Almoina, que não importa o grau de comprometimento com a ditadura ou regimes similares, pois quando uma pessoa aceita e participa do regime, já está implicada com o poder, não podendo deixar de ser responsabilizado por seus atos.

Pode-se fazer também outra leitura das palavras de Almoina: “*Harán borrón y cuenta nueva, Jesús. Estamos unidos por un destino igual. Somos perdedores*”. Embora o contexto seja o espaço da República Dominicana e sua ditadura na década de 1950, observa-se uma clara referência ao contexto da Espanha dos anos de 1970 e 1980, da transição e da democracia. A idéia do “*borrón y cuenta nueva*” será disseminada neste período histórico. No entanto, o silêncio que se estabeleceu teria seu fim nos anos de 1990, afinal, como esclarece a escritora Josefina Aldecoa, em entrevista a Ana Ruiz (1999), a década de 1990 é o período de recuperação da memória, é o momento em que os escritores de sua geração, a dos filhos e netos da Guerra Civil, sentem a necessidade de ir em busca desta memória perdida.

Neste sentido, Galíndez também toma parte deste processo de recuperação da memória por meio do discurso literário. Há que se lembrar que Vázquez Montalbán é espanhol e seu projeto de rememoração literária havia se iniciado anteriormente com a publicação do romance *El pianista* em 1985, o que nos leva a considerar que Vázquez Montalbán se adianta em instituir a crítica acerca do tema.

Galíndez, porém, pretende salvar-se de seu passado conflitante de colaborador do *trujillismo*, por este motivo, responde: “*Esta vez no, Pepe. Santo Domingo. El Benefactor, toda su estirpe, es un capítulo cerrado para mí. Aquí no me llegará la mano del Benefactor.*” (Ibidem, p. 57). O personagem já não aceita ser subserviente à ditadura dominicana, por esse motivo, deixa Santo Domingo em busca de uma suposta liberdade em Nova York. Assim sendo, enfatiza no diálogo o caráter libertário do novo país que escolhera para viver, ao mesmo tempo em que apura sua crítica em relação a Pepe. Nestes termos, enuncia:

*Esto es un país libre. (...) ¿Y tú me pides que no cuente todo eso, Pepe? Siempre has sido el correo de tu propio servilismo, Pepe Almoína. Tengo memoria y te veo llevando recados de Trujillo escritos en sangre, como cuando escribiste a Periclito, exilado en Colombia, pidiéndole que no se metiera más con Trujillo porque peligraba la vida de su padre Don Pericles A. Franco, presidente de la Corte de Apelación de San Pedro de Macorís (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1990, p. 57).*

Embora Galíndez denuncie o servilismo de Almoína e rejeite toda forma de pacto com a ditadura *trujillista*, pode-se considerar seu discurso contraditório, se pensarmos em sua atuação nos serviços secretos, aos quais contribuiu como denunciante de supostos comunistas, pertencentes à comunidade hispânica, infiltrados em território norte-americano. Entretanto, Galíndez julga o companheiro de forma mais ácida, esquivando-se de seu discurso duplo. Neste caso, a memória preservada representa um importante papel para desmascarar o servilismo de Almoína em relação à ditadura, assim sendo, declara o professor basco: “*Tengo memoria y te veo llevando recados de Trujillo escritos en sangre*” (Ibidem, p. 57), fato que compromete a tentativa persuasiva de Almoína.

Diante do exposto, fica evidente a complexidade do romance em vários âmbitos, na tentativa de se fazer uma releitura da história pessoal do personagem basco, da história do *trujillismo* e do franquismo. Sendo assim, percebe-se que *Galíndez*, juntamente com *Autobiografía del general Franco*, são obras que antecipam o que parece ser uma tendência na literatura espanhola contemporânea das duas últimas décadas, em que ficção e história se conjugam em torno da recuperação da memória esquecida.

## Referências

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*. São Paulo (10), dez. 1993.

RAMÓN GARCÍA, Emilio. *De las Olimpiadas de Barcelona a la Ley de Memoria Histórica: la revisión de la historia en la novela histórica española*. Murcia: Nausicaä, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una cuestión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Círculo de Lectores, 1997.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

\_\_\_\_\_. Sobre la memoria de la oposición antifranquista. *El País*, 26 / 10 / 1988.

**RESUMO:** Este estudo propõe reflexões sobre os conflitos vivenciados por representante de grupo minoritário: o brasiguai, dentro do contexto escolar, na região Oeste do Paraná. Por meio dessa pesquisa é possível observar questões que explicitam conflitos étnicos, linguísticos e de (re)construção da identidade, bem como seus reflexos na vida escolar. A ideia de investigar o representante de grupo minoritário dentro do contexto escolar parte do pressuposto, apresentado por Moita Lopes (2002), de que a escola é um espaço privilegiado para a (re)construção da identidade, uma vez que o espaço escolar constitui um contexto adequado para análise da construção de identidade. Portanto, entende-se que a escola é um dos principais espaços onde se consolidam os discursos identitários. Desse modo, o objetivo é investigar como ocorre à (re)construção da identidade e os conflitos identitários, mais propriamente em relação ao preconceito e a estigmatização estabelecidos no interior da escola.

**Palavras-chave:** Identidade. Fronteira. Preconceito. Aluno Brasiguai.

## **1. Introdução**

Este trabalho, conforme já apontado, é parte de uma pesquisa em andamento, a qual averigua os conflitos vivenciados por representante de grupos minoritários e, para este caso, o brasiguai, dentro do contexto escolar, na região Oeste do Paraná.

Por meio dessa pesquisa é possível observar questões que explicitam conflitos étnicos, linguísticos e de (re)construção da identidade, bem como seus reflexos na vida escolar.

---

<sup>37</sup> Professora Mestre do Colegiado do Curso de Letras Português/Espanhol/Inglês/Italiano. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel. Paraná. Brasil. rejanetrisoni@hotmail.com



O interesse de estudar a maneira como ocorre a construção e reconstrução da identidade do representante de grupo minoritário dentro contexto escolar resultou de algumas reflexões propostas por um grupo de estudo promovido pelo projeto de extensão<sup>38</sup>. Desse contexto emerge a pesquisa aqui apresentada, que parte do pressuposto, apresentado por Moita Lopes (2002), de que a escola é um espaço privilegiado para a (re)construção da identidade, uma vez que o espaço escolar constitui um contexto adequado para análise da construção de identidade, pois “é na escola que em geral a criança se expõe, pela primeira vez, às diferenças que nos constituem e que, portanto, representam as primeiras ameaças ao mundo da família” (MOITA LOPES, 2002, p. 16). E, ainda, por Borstel (2007) de que a escola é o local de encontro das diversas línguas e culturas, uma vez que no Brasil,

[...] mesmo que se tenha oficialmente a língua portuguesa como uma língua institucionalizada e o país seja visto como monolíngüe, [...] já não é possível deixar de levar em consideração a inter-relação de culturas e identidades sociais em contextos simples ou complexos de aproximação de línguas ou culturas. O ambiente específico é a Escola em que se encontram crianças e jovens, revelando-se culturalmente, e convivendo com a diversidade cultural. (BORSTEL, 2007, p.104).

Entende-se, portanto, que a escola é um dos principais espaços onde se consolidam os discursos identitários. Logo, torna-se relevante, então, averiguar a (re)construção das identidades “brasiguaias” no contexto escolar. Já a escolha pela região Oeste do Paraná ocorreu pelo fato de essa região fazer parte da fronteira do Brasil-Paraguai, uma vez que esse espaço tem sido um cenário de fenômenos migratórios e, a partir desses fenômenos migratórios, surgem, então, os chamados grupos minoritários: o brasiguai.

Neste sentido, o objetivo é averiguar os impactos negativos no espaço escolar, bem como estudar como ocorre à (re)construção da identidade e seus conflitos, mais propriamente

---

<sup>38</sup> Projeto de Extensão da UNIOESTE (Colegiado de Letras – CECA) intitulado: Projeto de Intercâmbio linguístico-cultural entre docentes e discentes do Brasil e do Paraguai.

em relação ao preconceito estabelecido no interior da escola, especificamente, entre colegas e professores e, ainda, em relação ao preconceito linguístico, já que estes alunos, alfabetizados em escola paraguaia, enfrentam dificuldades escolares e acabam desmotivados para frequentar o ambiente escolar.

## **2. ALUNO BRASIGUAIO-CONFLITOS IDENTITÁRIOS.**

A fronteira do Brasil-Paraguai e Argentina é um cenário de fenômenos migratórios, pois atrai, além de pessoas que transitam pelo Brasil, Argentina e Paraguai, povos de várias origens, principalmente, descendentes de alemães e italianos que chegaram na região Oeste do Paraná na década de 1950 (RIBEIRO, 2002, p.49) e, atualmente, essa fronteira segue atraindo pessoas de todo mundo, dentre elas, árabes e chineses.

É desse ambiente multilíngue que surge o aluno brasiguai<sup>39</sup> que tem vivenciado conflitos identitários, embora haja em nossas escolas vários discursos, nos quais pregam que todos têm direito à escola e que todos devem ser respeitados conforme propõe, por exemplo, o PCN do ensino fundamental, o qual determina que o ambiente escolar deve “conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais [...]” (BRASIL, 1998, p.06). Contudo, todas essas propostas e discursos estão bem distantes da realidade escolar, principalmente, da região de fronteira.

Sabe-se que muitos representantes de grupos minoritários não são respeitados dentro do contexto escolar, dentre eles, o brasiguai. Estes passam por situações de estigmatização e de desrespeito de vários tipos como, por exemplo, serem proibidos de falar em sua língua dentro da escola, conforme uma pesquisa realizada por Dalinghaus (2009) em uma escola da fronteira. Lembra-se aqui que essas crianças recém chegaram do Paraguai e, portanto, foram alfabetizados em espanhol e guarani e poucos sabem da Língua Portuguesa (DALINGHAUS, 2009).

---

<sup>39</sup> O termo “brasiguaio” é utilizado em referencia aos brasileiros que viveram por um determinado período no Paraguai, mas, por algum motivo, voltaram a morar no Brasil.

Ocorre nesta escola<sup>40</sup> o chamado mito do monolinguismo, já que, além de buscar a homogeneidade e querer contemplar a norma padrão, esta escola, deseja evitar os “sotaques”, as marcas do falar paraguaio. Ressalta-se que, nessa escola 90% dos alunos são paraguaios ou brasiguaios, falantes de espanhol e guarani, entretanto, embora haja um grande número de alunos oriundos do Paraguai, é proibido o uso de outra língua ou, em outras palavras, apenas é permitido que se fale o português.

Percebe-se, com isso, que a Língua Portuguesa é imposta dentro do ambiente escolar e gera, dentre outros, medo, vergonha, insegurança aos alunos. Essa ideia fica mais evidente quando se observa tais alunos nos momentos de lazer como, por exemplo, no recreio. Nota-se que eles mudam rapidamente seu modo de falar no momento em que se deparam com algum professor ou zelador, deixando claro seus medos e inseguranças diante de seu modo de falar, bem como diante do “outro” (DALINGHAUS, 2009).

Outro caso semelhante a este, o qual também explicita situações de conflitos étnicos, linguísticos e, sobretudo, de construção da identidade destes representantes de grupos minoritários, é o caso vivenciado por *Nancy*, uma aluna brasiguia de uma escola da rede pública de ensino da cidade de Cascavel, a qual apresentava dificuldades de aprendizagem, além de sofrer preconceitos e de ser estigmatizada pelos colegas de classe. (PINTO e TRISTONI, 2010).

Todos os casos estudados e pesquisados mostram que esse representante de grupo minoritário passa por muitas situações de desrespeito e de preconceito.

### **3. ESTIGMATIZAÇÃO E PRECONCEITO**

O termo estigma origina-se da palavra grega *stigma*, que significa sinal ou marca física que aponta para alguma falha moral a respeito da pessoa que o possui. Seria, portanto, um símbolo de vergonha ou desgraça, ou ainda, de um sentimento ou reputação vergonhosa. Segundo Goffman (1988), o estigma pode ser definido como sinais corporais que evidenciavam o status moral de uma pessoa. Na sociedade grega, os sinais feitos por cortes ou queimaduras poderiam significar que esta pessoa era um escravo, um criminoso ou, até mesmo, um traidor,

---

<sup>40</sup> Pesquisa realizada em uma escola em Ponta Porá/MS-Br, divisa com Pedro Juan Caballero-Paraguai.

fator que levava a sociedade a evitar estas pessoas publicamente. Já na era cristã, o termo foi utilizado para denominar sinais corporais recebidos pela graça divina.

Atualmente, estigma não se refere mais a sinais corporais, mas sim a marcas sociais, depreciativas, pejorativas que acabam gerando a exclusão social. Tais marcas são definidas no ambiente social, ou seja, local no qual o indivíduo convive. Em outras palavras, Goffman (1988) explica que estigma surge nas interações sociais, uma vez que “a sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias” (GOFFMAN, 1988 11). Depreende-se, portanto, que no momento em que um indivíduo se relaciona com outro, até então desconhecido, entra em cena os *pre-conceitos*, ou seja, ocorre a manifestação de juízos de valores a respeito deste “desconhecido”, são os primeiros aspectos, a “primeira impressão”, os quais permitem prever a sua categoria e seus atributos, enfim, sua identidade social<sup>41</sup>. (GOFFMAN, 1988).

Os atributos que levam o indivíduo à exclusão caracterizam o estigma. “Um estigma é, então, na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo” (GOFFMAN, 1988, p. 13). O autor explica, ainda, que há três tipos de estigmas, sendo eles: estigma por deformidade física, estigma por caráter e estigmas tribais de raça, nação e religião.

Diante disso, entende-se que o estigma sofrido pelo aluno brasiguai se enquadra como estigma tribal de nação, isso porque o aluno brasiguai é brasileiro, mas o fato de ter morado no Paraguai é suficiente para que este vivencie vários tipos de conflitos, dentre eles, o preconceito. Contudo, esse preconceito, não se manifesta somente na sala de aula, mas em toda a sociedade causando, inclusive, o abandono e fracasso escolar e o desemprego.

De acordo com a visão de Rocha (1984) a dificuldade de aceitar “outro” pode ser classificada como Etnocentrismo, ou seja, uma “visão de mundo onde o nosso próprio grupo é tomado com centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência” (ROCHA, 1984, p. 07). O autor explica ainda que o Etnocentrismo é como uma dificuldade de pensar a diferença, levando a sentimentos de estranheza e hostilidade.

Entende-se, portanto, que o modo de falar, a língua, o dialeto, a vestimenta, a posição social, etc., podem ser fatores geradores de preconceitos, ou seja, são critérios vistos com

---

<sup>41</sup> O que diferencia identidade social de status social é que, o primeiro engloba, além de aspectos econômicos, outros atributos como, atributos morais, físicos e de personalidade.

estranheza, bem como a não aceitação do diferente que gera tanto a exclusão e o preconceito como também o estigma. No caso do aluno brasiguai, o fato de estar inserido em outra cultura e por ter morado grande período no Paraguai, faz com que os demais alunos, que já estão em grupos definidos na sala de aula, vejam o brasiguai com estranheza e, geralmente, por ser diferente este aluno é excluído e posto a margem da escola e da sociedade.

#### 4. POSSÍVEIS ORIGENS DO PRECONCEITO EM RELAÇÃO AO BRASIGUAIO.

No caso do aluno brasiguai o preconceito, na verdade, se manifesta devido a sua relação com o Paraguai, pois o brasiguai é um brasileiro que foi morar no Paraguai. Talvez, fosse diferente, se esse brasileiro, ao invés de morar no Paraguai, tivesse morado nos Estados Unidos, França, Itália, etc.

Esses preconceitos que o brasileiro tem com o paraguaio se devem a vários fatores, dentre eles, *i.* a generalização da Ciudad del Este<sup>42</sup>, ou seja, pensam que todo o Paraguai é igual a Ciudad del Este. Porém falta-lhes conhecimento e ensino sobre esta cidade e sobre o Paraguai, pois se trata de uma cidade paraguaia que tem sido alvo de todos os tipos de exploração de empresários estrangeiros, sem mencionar o tráfico e contrabando, sendo que os mais prejudicados são os paraguaios que servem de mão de obra praticamente escrava e, além disso, o Paraguai não pode ser conhecido pelo pouco conhecimento que se tem sobre uma de suas cidades; *ii.* a mídia, pois, ao trazer informações sobre o Paraguai, destaca apenas as notícias de cunho negativo sobre o país; *iii.* o pouco ou a falta de conhecimento sobre a história da Guerra da Tríplice Aliança, na qual contra o Paraguai estavam a Argentina, Uruguai e Brasil; *iv.* o livro didático, com sua visão etnocêntrica, ao estudar a cultura e a história dos povos, o livro didático apresenta a cultura do índio como inferior e, ainda, o Paraguai como inferior, sobretudo, quando são abordados temas como a Guerra da Tríplice Aliança. Em relação à imagem apresentada, pelo livro didático, sobre a história da Guerra do Paraguai, Fertig e Saccol (2010) explicam que,

Para reforçar o cunho nacionalista da narrativa usualmente os autores produziram uma versão, maniqueísta do passado, enfocando a guerra

---

<sup>42</sup> Cidade paraguaia que faz fronteira com a cidade brasileira: Foz do Iguaçu.

a partir de uma polarização entre heróis nacionais brasileiros – criados por essa historiografia tradicional e reproduzidos nos manuais didáticos – e vilões paraguaios, sendo a figura de Francisco Solano Lopez, altamente criticada. (FERTIG e SACCOL, 2010, p. 173)

Vale registrar, neste estudo, a ideia de Marc Ferro (1983) na obra *A Manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*: “Não nos enganemos: a imagem que fazemos de outros povos, e de nós mesmos, está associada à História que nos contaram quando éramos crianças”, percebe-se a responsabilidade de se educar, pois a maneira como se ensina pode gerar tanto um cidadão crítico como a criação de conceitos errados e de estereótipos.

Dessa maneira, percebe-se que o livro didático brasileiro contribui para a formação dos vários conceitos errados em relação ao Paraguai e, com isso, estabelece-se os preconceitos e os estereótipos, pois a Guerra do Paraguai apresentada nos livros didáticos brasileiros mostram que a história foi escrita a partir de uma visão nacionalista e superior dos fatos, colocando o Brasil como uma nação superior e seus soldados como heróis, e, para contribuir ainda mais, foram utilizados adjetivos como “déspota ambicioso” para caracterizar Solano Lopez, comandante daquele país na época da guerra, bem como frases como “nas condições em que vivera, não há heróis que vão firmes até o fim. Para isso seria necessário algum outro gênero de heroísmo que ele não chegou a conhecer” (POMBO, 1963 apud FERTIG e SACCOL, 2010).

Observa-se, diante desses fatores, que há falta de estudos e conhecimentos sobre este país. Falta, por exemplo, professores de diversas áreas que trabalhem tais conteúdos e desmistifiquem tantos conceitos errados que acabam gerando os *pre-conceitos*.

O ensino e abordagem de tais conteúdos como, por exemplo, a Guerra da Tríplice Aliança, se justificaria nos currículos e PPPs das escolas e universidades, pelo simples fato de essa guerra envolver, não somente nossos países vizinhos, mas, sobretudo, o Brasil.

Outra maneira, para tentar acabar com esses conceitos errados geradores de estigmas e preconceitos, seria escolas e universidades ensinarem sobre a arte, história, costumes paraguaios como é feito, por exemplo, com o *halloween*, que retrata um costume que vem dos EUA e, além disso, darem mais destaque para o ensino sobre a fronteira, explicando que o Paraguai, assim como o Brasil, tem sido um país explorado por grandes traficantes e empresários estrangeiros e, ainda, mostrar que o Paraguai não é como a Ciudad de Leste, mas sim um país dono de um falar bilíngue que consegue manter, além do bilinguismo, sua cultura, história e arte e que, assim como a maioria de outros países, tem seus problemas e dificuldades.

É preciso encontrar maneiras que ajudem a desfazer os conceitos errados sobre o país vizinho, pois esses conceitos formam os *pre-conceitos*, principalmente, quando se recebe desse país pessoas como os brasiguaios que precisam morar e viver no Brasil e precisam, acima de tudo, serem respeitados.

Diante desse cenário é importante que haja mais preocupações e discussões para a questão que envolve a fronteira, pois, além da delimitação territorial, a fronteira está diretamente ligada “à história de diferentes povos, diferentes culturas e civilizações e, conseqüentemente, a diferentes identidades.” (DALINGHAUS, 2009, p. 43), uma vez que a língua é um dos fatores que caracterizam uma determinada cultura e faz parte da identidade de um povo, é também a língua que identifica um indivíduo como pertencente a um determinado grupo (SIGNORINI, 1998). Observa-se, um exemplo disso, no momento em que o brasiguai fala pela primeira vez em sala de

aula, ou seja, ao falar, o brasiguai, revela marcas que o identifica como um falante do Paraguai. Essas marcas geram o preconceito, pois é a partir disso que começam a identificar-lo e estigmatizá-lo como, por exemplo, ao chamá-lo de *xiru*, que, para os brasileiros significa falsificado, mas para o paraguaio este termo origina do guarani; *che*: “eu, meu” e *iru*: “companheiro, amigo”, ou seja, em guarani, meu amigo, meu companheiro.

Ao explicar os problemas de aprendizagem dos alunos brasiguaio, os próprios professores revelam um olhar preconceituoso ao apontar a dificuldade de escrita, ou de aprendizagem deste representante de grupo minoritário, tais como: “ele não aprende mesmo”, “ele é paraguaio”, “ele vem do Paraguai”, “ele é *xiru*”, “ele é preguiçoso”, etc. Tais dificuldades não estão relacionadas à falta de conhecimento do brasiguai, pois é normal que este aluno, alfabetizado em espanhol, copie mais devagar que os demais, ou, ainda, que não compreenda determinados assuntos, uma vez que, este aluno não tem domínio do português na escrita.

Este aluno, que vivencia esses tipos de conflitos, perde o interesse pela escola, desanima e, na maioria dos casos, essas situações geram fracasso escolar. Lembra-se, ainda, que este aluno necessita fazer parte de um grupo de amigos e, neste caso, ele acaba se identificando com outros grupos que também sofrem preconceito (NORBET ELIAS & SCOTSON, 2000). A partir disso, este aluno passa a ser um alvo fácil para as drogas, o tráfico, a prostituição, pois ele foi posto à margem da sociedade, ele está marginalizado. Tem-se como exemplo, um desses alunos que recentemente contraiu o vírus HIV, por seu envolvimento com a prostituição e as drogas.

A estigmatização, como um aspecto da relação entre estabelecidos e outsiders, associa-se, muitas vezes, a um tipo específico de fantasia



coletiva criada pelo grupo estabelecido. Ela reflete e, ao mesmo tempo, justifica a versão – o preconceito – que seus membros sentem perante os que compõem o grupo outsider. (NORBERT ELIAS & SCOTSON, 2000.p. 35)

Percebe-se que, além da busca de uma identidade que seja aceita pelo grupo de colegas, estes alunos negam a própria identidade: a identidade brasiguaiá. Essa negação se torna visível ao observar a maneira como alunos brasiguaios, diante de uma tentativa de se proteger, defendem-se explicando aos colegas: “eu não sou brasiguaião eu sou brasileiro”.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Diante disso, tem-se a necessidade que se abordem questões referentes à indiscriminação da língua falada em determinados lugares, principalmente nas regiões de fronteira, bem como à valorização e reconhecimento da variedade linguística e, além disso, considerar a forma de falar do “outro”, preservando e valorizando, assim, sua identidade, sua cultura. Não pode ser permitido que crianças continuem sendo estigmatizadas, marginalizadas devido ao seu modo de ser e de falar, ao contrário disso, essas crianças devem ser valorizadas, pelos simples fato de saberem mais de um idioma como o caso do aluno brasiguaião que conhece o guarani e o espanhol e, além disso, por conhecerem outras culturas, outras histórias e outros costumes.

Ou, ao contrário disso, acaba ocorrendo o chamado preconceito linguístico, que de acordo com Bagno (2001)

é muito prejudicial a educação porque, ao não reconhecer a verdadeira diversidade do português falado no Brasil, a escola tenta impor sua norma linguística como se ela fosse, de fato a língua comum a todos [...] independentemente de sua idade, de sua origem

geográfica, de sua situação socioeconômica, de seu grau de escolarização etc. (BAGNO, 2001, p. 15).

Bagno (2001) deixa claro que uma das causas do preconceito linguístico é a maneira como a escola tem atuado, de forma que, ao impor uma norma padrão, a escola não leva em consideração critérios fundamentais para o bom desenvolvimento dos alunos, dentre esses critérios citados por Bagno (2001), destaca-se a origem geográfica, neste caso: fronteira Brasil e Paraguai.

Como se observa, o Brasil, além de apresentar várias línguas indígenas, tem também a língua dos imigrantes, sendo que, desses imigrantes destacam-se, na fronteira do Oeste Paranaense com Argentina e Paraguai, o italiano, o alemão e outras, sem mencionar o modo de falar de cada região brasileira, conforme explica Orlandi (2009) “o Brasil tem sua língua oficial, ao lado das muitas línguas indígenas, falares regionais, línguas de imigração etc.” (ORLANDI, 2007, p. 59).

Por isso, embora a língua oficial do Brasil seja o português, é preciso considerar, respeitar a existência de diversas culturas e identidades sociais, pelo menos dentro do ambiente escolar, já que a escola é um dos principais espaços onde se consolidam os discursos identitários, em outras palavras, é o lugar em que a criança, está exposta a todas essas situações geradoras de conflitos (MOITA LOPES, 2002).

E, ainda, é preciso considerar que a língua constitui-se em “um dos principais fatores que estabelecem essa identidade étnica” (MAY 1998, p.71) e, sobretudo, que a língua identifica e revela a identidade de um indivíduo como pertencente de um determinado grupo étnico, lembrando que a região de fronteira constitui-se de vários grupos étnicos, uma vez que esta região é formada por várias culturas, por diferentes povos e, conseqüentemente, diferentes identidades.

É importante que haja mais reflexões e discussões a respeito das dificuldades que a escola encontra ao deparar-se com problemas de estigmatização ao receber alunos brasiguaios, pois, embora haja propostas de uma “escola para todos”, esta proposta não se sustenta em situações conflitos identitários.

Essas questões até são “vistas” nos Parâmetros Curriculares, no entanto não são discutidas, nem consideradas efetivamente parte da escola.

Já faz anos que pesquisadores discutem sobre a necessidade de se repensar a respeito do ensino aprendizagem de alunos representantes de grupos minoritários, dentre eles, Calvacanti (1999) já alertava sobre os contextos multilíngues, multiculturais, no Brasil, para a pesquisadora, estes contextos já não devem ser vistos como minoritários e devem fazer parte da educação de professores (Cavalcanti, 1999)

Cavalcanti e Moita Lopes (1991), diante da necessidade de formar e sensibilizar professores para o contexto sociolinguístico complexo, propõem, para os cursos de licenciatura-principalmente de Letras- disciplinas que seriam essenciais no curso, contudo essas disciplinas nem fazem parte do currículo, por exemplo, Linguística Aplicada, Sociolinguística (Educativa), Iniciação à Pesquisa, Antropologia (Educativa), Interação em Sala de Aula.

É preciso refletir, rever, repensar e trabalhar as negações, os rechaços, e os apagamentos da diversidade, da diferença e dos preconceitos que são decorrentes da prática do monolinguísmo e, por consequência, do desrespeito ao multilinguismo cultural brasileiro, pois, conforme aponta Bagno (2002), o mais sério de todos os mitos que contribuem para formação da mitologia do preconceito linguístico no Brasil é o de que “a língua portuguesa falada no Brasil apresenta uma unidade surpreendente”. (BAGNO, 2002, p.15)

E o pior é que esse cenário do monolinguismo linguístico, que já não se sustenta mais no Brasil, “é eficaz para apagar as minorias, isto é, as nações indígenas, as comunidades imigrantes e, por extensão, as maiorias tratadas como minorias, ou seja, as comunidades falantes de variedades desprestigiadas do português.” (CAVALCANTI, 1999, p.387) como é o caso do aluno brasiguaió.

E, portanto, deve ser “regra entrar em uma sala de aula multicultural/multilíngue. Exceção seria encontrar uma sala de aula com "falantes nativos ideais" dentro de uma "comunidade de fala homogênea". (Cavalcanti, 1998),

Além disso, percebe-se que a maneira como a escola tem lidado com o aluno brasiguaió não tem solucionado os problemas. Ou seja, caminhar o aluno que foi alfabetizado em espanhol e guarani para aulas de reforço e etc, não vai resolver suas dificuldade com a aprendizagem de Língua Portuguesa, uma proposta para tentar amenizar esta situação seria ofertar o ensino de Língua Portuguesa para estrangeiros, uma vez que o modo de ensinar e aprender línguas estrangeiras é diferente de aprender e ensinar língua materna.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico**: o que é, como se faz. 7ed. São Paulo: Edições Loyola. 2001.

\_\_\_\_\_. Por uma Sociolingüística Militante. In: BORTONI-RICARDO. S. M. Educação em Língua Materna: A Sociolingüística na Sala de Aula. São Paulo: Parábola, 2004.

CAVALCANTI, M.C. Estudos sobre educação bilíngüe e escolarização em contextos de minorias lingüísticas no Brasil. *D.E.L.T.A*, vol. 15, nº especial, 1999, p. 385-417.

CAVALCANTI, M.C. & L.P. MOITA LOPES (1991) Implementação de Pesquisa na Sala de Aula de Língua Estrangeira. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, 17:133-144.

CORACINI, Maria José. A celebração do outro: arquivo memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

BORSTEL, C. N. **Traços de línguas em contato**: uma prática para o cotidiano de sala de aula. In: Anais da 10ª JELL - Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários – Curso de Letras – Unioeste/Mal. Cândido Rondon, v. 1, p. 101-111, 2007.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília. MEC/SEF. 1998.

DALINGHAUS, Ione V. **Alunos brasiguaios em escolas de fronteira Brasil/Paraguai**: um estudo lingüístico sobre aprendizagem do Português em Ponta Porá, MS. – Cascavel: UNIOESTE, Programa de Pós-graduação Stricto Sensu, 2009. (Dissertação de Mestrado).

ELIAS, Norbert. SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J.Z.E. 2000.

FERRO, Marc. **A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação**. Tradução de Wladimir Araujo. São Paulo: IBRASA. 1983.

FERTIG, André Átila; SACCOL, Tassiana Maria Parcianello. **A Guerra do Paraguai nos livros didáticos de História do Brasil**. Aedos, Num. 6, vol. 3, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.seer.ufrgs.br/aedos/article/view/12778/9172>>. Acesso em: 14 ag. 2011.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Márcia B. de Mello L. Nunes. Rio de Janeiro: Guanabara - Koogan 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira L. Louro – 10 ed. – Rio de Janeiro: DP&A. 2005.

KLEIMAN, Angela B. **A construção de identidade em sala de aula**: um enfoque internacional. In \_SIGNORINI, Inês. *Língua(gem) e identidade*. Mercado de letras. Campinas. 1998.

LOPES, Luiz P. de M. **Identidades fragmentadas** : a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas: Mercado das letras, 2002.

\_\_\_\_\_. L.P. Discursos de identidade em sala de aula de leitura de L1: a construção da diferença. In: SIGNORINI, I. (Org.). **Língua(gem) e identidade: elementos para discussão no campo aplicado**. Campinas: Mercado de Letras. 2001.

MEY, Jacob L. **Etnia identidade e língua**. Tradução: Maria da Glória de Moraes. In \_SIGNORINI, Inês. *Língua(gem) e identidade*. Mercado de letras. Campinas. 1998.

ORLANDI, Eni P. **Política lingüística no Brasil**. Campinas: Pontes. 2007.

PINTO, Sergio Ricardo Aurélio; TRISTONI, Rejane Hauch Pinto. **Estigmatização e construção de identidades territorial e cultural – Caso Nancy**. II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem. 2010.

ROCHA, E. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, Maria Elena P. **O cenário multilíngüe/multidialeto/multicultural de fronteira e o processo identitário “brasiguai” na escola e no entrono social**. Campinas. 2004.

SIGNORINI, Inês. **Língua(gem) e identidade**. Campinas: Mercado de Letras. 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathrin Woodward. Petrópolis: Vozes. 2003.

WAGNER, Carlos. **Brasiguaios**: homens sem pátria. Petrópolis: Vozes. 1990.

*Fronteiras de espaço e tempo em Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá (1919) de Lima Barreto* –  
Coordenador: Prof. Dr. Marcos V. Scheffel (UFAM)

**Resumo:** *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919) foi o último romance publicado em vida por Lima Barreto. A ação da narrativa se passa na capital da República, no início do século XX, período das reformas urbanísticas, do apagamento das marcas do passado colonial brasileiro e do surgimento da *cidade letrada*. O presente trabalho pretende discutir a visão histórica de Lima Barreto nesse romance que destoa do correntista progressista do início do século. Nesse sentido, o presente e o passado são fundidos no olhar lírico do protagonista Gonzaga de Sá e na escrita crítica do personagem-narrador Augusto Machado.

**Palavras-chave:** Lima Barreto – *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* – cidade letrada – cidade colonial.

Em crônica de 1898, Rui Barbosa (1947: p.211-214) dava o tom dos discursos que se produziriam no início de século XX sobre o ingresso do Brasil naquilo que ele e seus contemporâneos chamariam de *modernidade* e quais seriam os entraves existentes

para o desenvolvimento do país. Para ele, o bonde simbolizava o rompimento com a antiga cidade colonial, como afirmava em tom eufórico: *O bonde foi – é preciso dizê-lo - uma instituição providencial para nós. Se não existisse, era preciso inventá-lo. Não fora ele, e estaríamos hoje condenados a inquietação, à imobilidade absoluta.* Antes dessa constatação, Rui Barbosa condenava à geografia da cidade do Rio de Janeiro e a herança das administrações coloniais que deixaram a cidade crescer *como crescem e prosperam monstros e aleijões.*

Esta condenação do passado colonial configurou-se em uma das marcas daquele início de século (SEVCENKO: 1999) e foi o argumento essencial para derrubada de antigos prédios do centro do Rio ou para interferências no cenário natural. Tudo isso que hoje pode nos parecer absurdo, a derrubada de um prédio antigo ou de um morro que se ligava à história de fundação da cidade – casos do Convento da Ajuda e do Morro do Castelo, apresentava-se naquele momento como um discurso de modernidade, defendido nos jornais e revistas pelos indivíduos mais progressistas de nossa sociedade: intelectuais, escritores, políticos, acadêmicos. Em suma, todos os setores representantes da *cidade letrada* (RAMA: 1984).

No entanto, quero enfatizar que a *cidade letrada* muito mais que uma expressão cunhada por Ángel Rama – sintetizadora daquele momento de transição para o mundo da técnica e do capital – era um todo palpável e visível para aqueles que se beneficiavam da nova ordem ou para aqueles que assistiam, de maneira crítica, a esse processo irreversível de mudanças. De outro modo, ficou evidente para um grupo de intelectuais brasileiros que a escrita literária se tornara um valor ideológico e econômico que poderia servir de *máscara democrática* (RAMA, 1985) para discursos da ordem política, jurídica ou informativa. Nesse sentido, a *belle époque / o Rio civiliza-se / a vida literária / a vida elegante* eram performances, representações, fachadas “democráticas” que procuravam por um lado supervalorizar os elementos considerados modernos (o bonde, as roupas importadas, as revistas mundanas, os espetáculos de teatro, a avenida) e por outro esconder tudo aquilo que fizesse lembrar do recente passado colonial: os prédios antigos, os pés-no-chão que andavam pelo centro da cidade moderna, as festas religiosas, a capoeira, a miscigenação racial.

É aqui que surgem alguns discursos aparentemente paradoxais como os de Olavo Bilac que numa crônica louva o bonde por ter supostamente igualado as classes sociais no Brasil (BILAC, 2005, p.55-61) e noutra condena os habitantes que andam de pé-no-chão no centro da capital da República (BILAC in DIMAS, 2006, p.91-92). O



“hábito” da população de andar com os pés descalços é logo explicado pelo cronista: *antigas usanças da velha Sebastianópolis*. Para o crítico contemporâneo, fica evidente que tanto Bilac como Rui Barbosa louvavam tudo aquilo que se liga ao mundo da técnica e às nações cosmopolitas e atribuíam todos os problemas do país ao seu passado colonial.

Na contramão desses discursos, nas duas primeiras décadas do século XX, Lima Barreto foi o principal crítico dessa onda de euforia cosmopolita que assolou a cidade do Rio de Janeiro e que encontrou nos escritores e intelectuais brasileiros alguns de seus principais porta-vozes. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919) é o ataque mais efetivo aos mitos progressistas que se construíram na então capital da República. O livro que teve seus primeiros esboços no mesmo período em que o autor se dedicava ao *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, acabou sendo publicado anos depois e ao que tudo indica sofreu acréscimos importantes (SCHEFFEL, 2011). Um desses acréscimos se refere às concepções históricas do autor que se tornaram mais complexas nesse intervalo de tempo. Ou seja: há mudanças significativas que se processam de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909)<sup>43</sup>, que evidentemente se cola ao tempo *presente do autor* e crítica de modo bastante caricato os escritores brasileiros do início do século, ao *Vida e Morte de M.J. Gonzaga* (1919), que tece uma visão histórica mais complexa e procura uma forma mais lírica de expressão como observou Francisco de Assis Barbosa:

*Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá é o mais belo poema que se escreveu sobre o Rio de Janeiro, na defesa da vida urbana e suburbana, na defesa da fisionomia original da cidade, ameaçada, desde então, pela incompetência de seus prefeitos, vencidos ora pela ganância do especuladores, ora pela própria estupidez.* (BARBOSA In BARRETO, 2010, p.46)

Quanto a essa visão histórica mais complexa de *Vida e Morte*, perceptível também em suas crônicas e no *Diário Íntimo*<sup>44</sup>, ela pode ser caracterizada como: 1) contrária ao movimento destruidor do passado colonial que marcara o início do século XX no Brasil, a chamada *regeneração* (SEVCENKO, 1999); 2) sensível às

---

<sup>43</sup> Cito nas referências a edição de 2010 da Companhia das Letras que traz dois importantes estudos críticos e notas para melhor compreensão do leitor contemporâneo.

<sup>44</sup> Em muitas crônicas de Lima Barreto percebe-se um tom profundamente confessional e memorialístico, em que o cronista procura recompor pequenos incidentes, rememora personagens esquecidos, reconstrói recordações vagas de imagens da infância, analisa as consequências de grandes acontecimentos históricos pelas suas margens e mostra uma imaginação extremamente plástica e lírica ao descrever a natureza. Dados que são acrescidos de uma paixão pelos monumentos, pelos prédios antigos, pelas ruínas, por mais hediondos que eles fossem, pois correspondiam a atestados de sua vida anterior (SCHEFFEL: 2011).

descontinuidades entre passado e presente e cética em relação ao discurso progressista do Positivismo; 3) Deveria perceber, em pequenos dados do cotidiano, elementos igualmente representativos do sentimento de uma época. Essas considerações são oportunas, pois Gonzaga de Sá é uma *articulação ficcional* de inúmeras destas ideias que atravessam a escrita da intimidade e as crônicas de Lima Barreto (SCHEFFEL, 2011).

A meu ver, *Vida e Morte* incorpora à sua estrutura uma percepção histórica que comportava o duplo (passado e presente) – que se fazia possível pelo personagem-narrador Augusto Machado que bebera o *veneno do passado* nas conversas com Gonzaga de Sá. A escrita de Augusto se configura no exercício da visão histórica e filosófica única de Gonzaga, onde presente e passado se confundem, e a história pode se revelar em fragmentos, ruínas, recortes de jornal etc. Perspectivas exploradas pelo próprio Lima Barreto em algumas de suas crônicas marcadas por percepções memorialísticas, que embaralham passado e presente, e pela valorização de leituras diversas para composição de séries históricas. É assim que Augusto Machado descreve as conversas que tinha com o amigo e a visão que este tinha sobre episódios passados:

Desse modo era um gosto ouvi-lo sobre as coisas velhas da cidade, principalmente os episódios tristes e pequeninos. Com uma memória muito plástica, de uma exatidão relativa mas criadora, ele não tinha a secura de foral, de cartas de arrendamento ou sesmaria, nem tinha inclinação por tais documentos; e animava a narração pontilhando-a de graça, de considerações eruditas, de aproximações imprevistas. Era um historiador artista e, ao modo daqueles primevos poetas da Idade Média, fazia história oral, como eles faziam as epopeias. Das coisas, dois ou três aspectos feriam-no intensamente e sobre eles edificava uma outra mais bela e mais viva. (BARRETO, 1961, p. 64)

A memória prodigiosa de Gonzaga é citada em outras passagens do livro – como na cena em que ele relembra os versos declamados à época dos espetáculos da cantora de ópera Rosina Stoltz (BARRETO, 1961, p. 101). No entanto, conforme Augusto relata, não era uma memória infalível, mas sim uma memória com uma *exatidão relativa, criadora*. Era justamente nos seus pontos de falha e esquecimento que se desdobrava a imaginação de Gonzaga, pautada numa cultura erudita e de amplo espectro. A impossibilidade da escrita, sinalizada na narrativa *O inventor e a aeronave*, que praticamente abre o livro, é compensada pela lembrança das *coisas velhas da cidade, de episódios tristes e pequeninos*. Gonzaga vê a sua antiga cidade ruir, as suas

velhas casas, os seus feios e velhos prédios, todos carregados de recordações, sendo destruídos pelas picaretas regeneradoras:

Um dia faltou à repartição (contou-me isso mais tarde) para contemplar, ao sol do meio-dia, um casebre do Castelo, visto cinquenta e tantos anos atrás, em hora igual, por ocasião de uma “gazeta” de aula primária. Pobre Gonzaga! A casa tinha ido abaixo. Que dor! Assim vivendo todo dia nos mínimos detalhes da cidade, o meu benévolo amigo conseguiria amá-la por inteiro, exceto os subúrbios, que ele não admitia nem como cidade nem como roça, a que amava também com aquele amor de cousa d’arte que os habitantes dos grandes centros prezam as coisas do campo. (BARRETO, 1961, p. 64)

Do ponto de vista histórico, o Morro do Castelo, onde Gonzaga encontrara a casa demolida, constituiu-se num ponto estratégico para o estabelecimento da cidade no século XVI, como assinala Gastão Cruls: “foi ao se fixarem no seu cimo que os colonizadores se enraizaram definitivamente no solo carioca” (1965, p. 14). Nesse morro, em 1567, a cidade inicialmente fundada por Estácio de Sá na entrada da baía da Guanabara, no sopé do morro Cara de Cão (1565), conseguia “descanso vitorioso após meses e mais meses de permanente estado de desassossego e sobressalto, de defesa e luta, contra o francês aventureiro e o tamoio ardiloso” (CRULS, 1965, p. 14). Apesar de ser um marco da fundação da cidade, o morro passou a ser considerado prejudicial à saúde dos cariocas porque dificultava a circulação dos ventos e por impedir o livre escoamento das águas. Somado a isso, constituía-se num obstáculo para o urbanismo da cidade. A destruição de suas casas, no início do século XX, era somente um prenúncio do que aconteceria em 1921. Neste ano, o Morro do Castelo foi arrasado durante o governo do prefeito Carlos Sampaio com a desculpa de ser um espaço de pobreza, repleto de velhos casarões e cortiços e necessário para a montagem da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. A maior parte das obras de urbanização realizadas no início do século na capital tinham como princípio a higiene, a melhora do trânsito e o embelezamento da cidade, seguindo os padrões das reformas de Paris, no século XIX, e as subsequentes reformas em Viena, Antuérpia, Lisboa, Bruxelas e Buenos Aires (NEEDELL, 1987, p. 33-34). Gonzaga relativiza esse conceito de beleza usado como desculpa na destruição do passado colonial:

Gonzaga de Sá disse-me isto certa vez, no Largo do Paço, olhando o chafariz do Mestre Valentim. Depois continuou:

– Este chafariz é feio, é massudo; mas a esfera armilar que o encima, dá-lhe grandeza, certa majestade... Mas já foi bonito...

– Quando?

– Quando o mar chegava-lhe aos pés. Ele tinha essa moldura, ou melhor: esse *repoussoir* e possuía certa beleza. Eu ainda o conheci assim... (BARRETO, 1961, p. 54)

O chamado *Largo do Paço* já tinha se transformado na *Praça XV de Novembro*, mas Augusto Machado refere-se ao local pelo seu antigo nome, denominação que continuava a ser utilizada pela população, entre as tantas que tivera (Largo do Terreiro da Polé, Largo do Carmo, Terreiro do Paço, Praça D. Pedro II). Gonzaga destaca que as mudanças urbanísticas ocorridas na cidade e o aterro de uma parte do mar acabaram prejudicando a visão idealizada por Mestre Valentim, em que o chafariz servia como um *repoussoir*, ou seja, um elemento que direcionava o olhar de quem por ali passava para a paisagem que se descortinava ao fundo. Essa lembrança de Gonzaga, desse cenário planejado por mestre Valentim, devia datar de sua tenra infância, já que, conforme informa Gastão Cruls, estas obras de terraplanagem foram de meados do século XIX (CRULS, 1965, p. 213), período em que Gonzaga deveria ter pouco mais de dez anos.<sup>45</sup>



Imagem 1 – Convento da Ajuda, foto de 1907. Construído em meados do século XVIII e destruído em 1920

---

<sup>45</sup> Mestre Valentim, nascido entre 1740 e 1750 e falecido em 1812, representava também uma arte *criolla*: mestiço, filho de fidalgos, foi exímio desenhista, celebrizou-se na arte de entalhar, tendo se destacado no fabrico de pequenos camafeus e legou para o Rio de Janeiro vários chafarizes – como o das Saracuras. Os projetos urbanísticos do início do século XX, quando não destruíram por completo, tiraram esses monumentos de seus lugares originais e todos eles foram desfigurados ao perderem peças importantes que os caracterizavam (CRULS, 1965, p. 211-213). A fala de Gonzaga redimensionava a beleza desses objetos – que tiveram um bonito do seu tempo – e prestava uma justa homenagem ao talento de Mestre Valentim.



Imagem 2 – Morro do Castelo. Marco da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Arrasado em 1921



Imagem 3 – Chafariz das Saracuras em frente ao Convento da Ajuda. Atualmente, o chafariz encontra-se na Praça General Osório em Ipanema

Esses marcos históricos, do tempo do Brasil colônia, circunscrevem o movimento de Gonzaga que guia Augusto Machado pelo passado da cidade visível naqueles antigos monumentos e prédios, contrastando com as mudanças da cidade. Por um lado, as melhorias das estradas e a expansão das linhas de bonde propiciavam o

contato com áreas afastadas da cidade ou o percorrer variegados pontos de sua história, como se fosse um livro ao ar livre, num espaço de tempo menor. Em contrapartida, colocava esses resquícios do passado colonial na rota de desenvolvimento, constituindo-se em verdadeiros empecilhos a serem superados. O contato entre as diferentes camadas da história da cidade gerava imbricamentos entre passado e presente, como apontava Augusto Machado: “Tudo isso se baralha, confunde-se, mistura-se, e bem não se colhe logo como a população vai se irradiando da via férrea. As épocas se misturam; os anos não são marcados pelas coisas mais duradouras e perceptíveis” (BARRETO, 1961, p. 114).

Gonzaga é um guia privilegiado; sua casa, em Santa Teresa, configura-se numa espécie de mirante, de onde quase toda cidade pode ser vista – a Lapa, a Glória, Niterói, o mar insondável –, cenário que serve como plano de fundo no dia de sua morte, servindo seu corpo como *repoussoir* para indicar a paisagem ao fundo (BARRETO, 1961, p. 43). Morte brevemente narrada, de uma vida que se resumiu nos seus últimos momentos a procurar fixar as imagens de uma cidade que, aos poucos, desaparecia, a exemplo da própria personagem. Como símbolo do passado colonial, Gonzaga tinha que ser destruído. Enquanto isso não acontecia, ele assistia à destruição gradual da antiga cidade que tanto amara:

Imaginava vê-lo, nesses trejeitos, que, pelo correr do dia lembrava-se do pé para mão: como estará aquela casa, assim, assim, que eu conheci em 1876? E tocava pelas ruas em fora para de novo contemplar um velho telhado, uma sacada e rever nelas fisionomias que já mais não são objeto... Não me enganei. Gonzaga de Sá vivia de saudade da sua infância gárrula e da sua mocidade angustiada. Ia em procura de sobrados, das sacadas dos telhados, para que à vista deles não se lhe morressem do todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas cousas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida. (BARRETO, 1961, p. 63-64)

Num esforço agônico, Gonzaga tenta capturar os últimos instantes da antiga cidade colonial. Tenta capturar aqueles espaços da cidade ligados à sua história pessoal e a de sua família, já que descendia dos antigos fundadores e administradores da cidade do Rio de Janeiro: Estácio de Sá, Mem de Sá, Salvador Correia de Sá, Martim Correia de Sá, Salvador Correia de Sá; e Benevides, João Correia de Sá, Arthur de Sá e Meneses. Incapaz da escrita literária, pois “sua inteligência não sabia dar logo um pulo da cabeça para o papel” (BARRETO, 1961, p. 43), Gonzaga de Sá precisa do jovem e mulato Augusto Machado para lhe confiar suas memórias, suas lembranças, suas visões surpreendentes da história da cidade: “É que o Rio não foi edificado segundo o

estabelecido na teoria das perpendiculares e oblíquas. Ela sofreu, como todas as cidades espontâneas, o influxo do local em que se edificou e das vicissitudes sociais por que passou, como julgo ter dito já” (BARRETO, 1961, p. 66). Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda atribui essa irregularidade do processo de ocupação do território brasileiro pelos portugueses a uma falta de planejamento, contrastando-a com as cidades colonizadas pelos espanhóis. Segundo o historiador: “A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silueta se enlaça na linha da paisagem” (HOLANDA, 1976, p. 76).

Como toda cidade espontânea, o Rio de Janeiro teve para Gonzaga sua geografia desenhada por um processo lento de diversos ciclos econômicos e sociais: a luta com os índios, a defesa contra os corsários, os quilombolas, a descobertas das lavras de Minas, a geografia acidentada da cidade – todos estes fatores determinantes do traçado único, do espriar-se lento da cidade. Cidade que circunscrevia a trajetória deles e que era circunscrita na fala criativa de Gonzaga e no desdobramento da escrita de Augusto Machado ou na fórmula sintética proposta para Gonzaga: “eu vivo nela e ela vive em mim” (BARRETO, 1961, p. 40). Para Gonzaga, muito mais que um ato de vontade, a história se escrevia pelos movimentos de adequação, de adaptação às realidades que se apresentaram ao longo dos séculos. Os bondes e os trens – vistos como irradiadores do progresso por Rui Barbosa e por Bilac – propiciavam para Gonzaga de Sá a redescoberta de pontos obscuros da cidade, de um passado que não podia ser escondido pelas fachadas progressistas. Passado agora que podia ser visto num simples passeio de trem que colocava os elementos modernos em contato com o passado colonial recalcado. Um processo histórico construído ao longo dos séculos e que se perpetuaria na imaginação criativa de homens como Gonzaga de Sá, Augusto Machado e o mulato de Todos os Santos: Lima Barreto.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Rui. **Obras Completas**: A Imprensa. V. XXV, Tomo 1, 1898. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>. Acesso em: 17 mar. 2009.

BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

\_\_\_\_\_. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

BILAC, Olavo. *As melhores crônicas de Olavo Bilac*. São Paulo: Global, 2005.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2005.

CRULS, Gastão. *A aparência do Rio de Janeiro*. 3. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1965.

DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista; Volume 1 e 2*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Unicamp, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semador e o ladrilhador. In: \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p.61-100.

NEEDELLELL, Jeffrey. *A tropical belle époque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, 1987.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

\_\_\_\_\_. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideú: Fundação Ángel Rama, 1985.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto* [tese]; orientador João Hernesto Weber. Florianópolis, SC, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na 1ª República**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

## IMAGENS

### **Morro do Castelo**

#### **Chafariz das Saracuras**

Disponível em: <<http://rememorarte.blog.br>>.

### **Convento da Ajuda**

Disponível em: <<http://rio-curioso.blogspot.com>>.



## **Fronteiras entre ficção e realidade nos relatos audiovisuais.**

Henrique Finco  
Universidade Federal de Santa Catarina, agosto de 2011.

No cinema, e por conseqüência em todas as formas de relatos audiovisuais, há uma divisão que vem desde suas origens: a da ficção e a da não-ficção, que tradicionalmente nos estudos de cinema são tratadas respectivamente como “filmes ficcionais” e “filmes documentários”.

Por outro lado, a quase totalidade dos estudos sobre cinema se concentra sobre os filmes ficcionais e, quando volta seu foco para os filmes documentários, tem sempre no horizonte, ou como referência, o cinema ficcional.

Isto é assim porque os dois tipos de cinema partilham a mesma forma de expressão: algo que podemos chamar (e que tem sido chamado) de “linguagem cinematográfica” – termo que na verdade não é muito preciso, pois o que de mais notável esta forma de expressão tem em comum com as formas de linguagem (pelo menos as consideradas tradicionalmente assim) é exatamente a capacidade de compor relatos, frisando que o uso do termo “relato”, aqui, é feito em sua acepção mais ampla, que engloba as narrativas em prosa e as narrativas poéticas, com uma vasta gama de nuances entre elas.

Assim, e de forma geral, a matéria de que trata tanto os estudos sobre cinema ficcional e os sobre cinema documentário é basicamente a mesma: fotografia (ou freime)<sup>i</sup> em movimento, com som sincronizado ou não, colados em séries, em que cada

série destas é chamada de plano. Ao final, o resultado desta colagem de uma determinada quantidade destas séries de imagens e sons, ou planos, é o filme. Como o que se vê na tela projetado, o resultado final, quase sempre também inicia por um roteiro (que equivale, aproximadamente, à parte literária de uma peça de teatro), é resultado de interpretações e/ou atuações de atores e como há um cenário (ou vários, o que é mais comum) com iluminação controlada, além de figurinos, direção de atores, etc., também há um parentesco com o teatro.

Com este parentesco do cinema com a literatura (capacidade de narrar) e com o teatro, a crítica cinematográfica e os estudos sobre cinema “importaram” e adaptaram termos e conceitos utilizados pela crítica teatral e pela crítica literária, como *misancene*<sup>ii</sup>, *diegese*, *opacidade*, *estrutura* e *séries narrativas*, *personagem*, *ator*, *cenário*, etc. Como, além disto, também há um parentesco com as artes plásticas – especialmente com as artes figurativas e em especial a pintura – também houve a contribuição da crítica pictórica, em especial no que diz respeito ao conceito de estilo.

Todas estas contribuições, além das advindas da psicologia, antropologia e história, entre outras, ao mesmo tempo em que auxiliaram a formar um corpo teórico sobre o cinema, simultaneamente contribuíram para criar uma espécie de “cortina” que turvou (e turva) a crítica e os estudos sobre o que há de específico no fenômeno “cinema”, ou por outra: sobre o que o cinema é em sua singularidade<sup>iii</sup>.

Um dos aspectos que ajudam a compor esta singularidade do cinema, no âmbito das artes (representativas ou não, mas especialmente das representativas) é que, diferente da pintura representativa, de quase todo o teatro e da literatura, o cinema produz uma peça “transparente”<sup>iv</sup>, aqui no sentido de uma analogia com a janela e até, forçando um pouco, com o espelho: o que o cinema mostra são imagens (ópticas e ópticas) diretas de uma realidade física, como lembra Kracauer (1962): ao apreciador do cinema, diferente do apreciador do teatro ou da pintura – em especial o do cinema comercialmente dominante – não é dado ver a “matéria” (ou os processos) pelo qual o filme é construído. Na pintura, é possível perceber as pinceladas, a textura da tela e das tintas: está claro que é uma representação construída. No teatro também não há dúvida que à nossa frente estão atores atuando em um espaço pré-determinado (o palco), representando personagens que não são os atores. Por mais que a literatura, o teatro e a pintura se esforcem para serem “realistas”, elas têm seu limite definido pela sua própria natureza e nunca conseguirão uma reprodução (ou uma representação) convincentemente realista. Com o cinema dá-se o contrário: para não conseguir uma

representação realista, teriam que ser feitos esforços para violar a própria natureza do cinema.

Esta peça transparente, que é o cinema, permite a ilusão, muito explorada por comerciantes e realizadores de filmes, de se estar vendo algo muito parecido com a realidade tal como ela se apresenta a nossos olhos, ou como se apresentaria a nossos olhos caso eles (os nossos olhos) estivessem no lugar ocupado pela câmera cinematográfica (ou de vídeo) no momento e lugar onde as imagens foram tomadas. Nesta senda, definida por balizas comerciais, muitos filmes de ficção são produzidos para dar o máximo possível a impressão de que, de fato, retratam uma realidade existente: não poucos, por exemplo, utilizam a legenda “baseado em fatos reais”.

Mas, algumas vezes acontece o fato de que nossos olhos veriam algo muito próximo ao real que se apresenta em frente à câmera, como ocorre em reportagens televisivas ou nas imagens capturadas por câmeras de segurança. Porém, na maioria das vezes, isto é falso. E é falso porque a maioria dos filmes exibidos são filmes ficcionais e, nestes, o que se vê na tela, embora tenha uma surpreendente aparência realista, é a imagem de um cenário e a imagem de uma interpretação – e, neste caso, talvez muito apropriadamente, poder-se-ia falar em misancene, em representação de atores e em direção.

Esta “cortina” que boa parte dos escritos sobre cinema acaba por ajudar a criar, também ajuda a confundir as discussões sobre o caráter ficcional ou não de determinados filmes, ou de determinadas classes de filmes, pois ao utilizar o conceito de “realismo” advindo da literatura, por exemplo, e aplicá-lo nas análises cinematográficas, importa-se também toda a complexidade mal resolvida que este conceito tem, pois uma representação literária, ou um relato literário, não apresenta nenhuma analogia direta com a realidade. Mesmo que o relato literário se esforce muito para ser “fiel”, em sua descrição a uma dada realidade, o máximo que se conseguirá através dele é uma evocação daquela realidade, relato que por sua natureza, que é literária, sempre será cifrado, esquematizado; ou seja: um relato de segunda ordem<sup>v</sup> em relação a como a realidade física se apresenta.

A representação que o cinema propicia da realidade é de outra ordem: ela é diretamente analógica em relação ao que representa: a representação da realidade, no cinema, parece ser a própria realidade, uma realidade que parece ser reapresentada, ou pelo menos parece ser a realidade visível (e, com frequência, audível). Assim, falar em realismo no cinema é quase redundante, pelo menos em filmes que não sejam

animações, pois os filmes são realistas em sua ontologia mesma<sup>vi</sup>. Para um dos principais teóricos do cinema, André Bazin, alguns tipos de cinema propiciariam de fato a re-apresentação da realidade, e não apenas sua representação: para ele, o cinema seria “um molde de luz” da realidade. Pier Paolo Pasolini, outro importante teórico do cinema, centrado nesta característica de reproduzir diretamente uma realidade visível ou uma realidade plausível, criou a assertiva de que o cinema seria uma espécie de “língua da natureza” (Pasolini, 1982): para ele, o cinema é o lugar em que a natureza se expressa como linguagem. Não muito distante de Pasolini, outro influente pesquisador do cinema, Siegfried Kracauer (1962), falava do cinema como uma expressão concreta da realidade física.

Estas características do cinema dizem respeito a todos os filmes (ou quaisquer outras peças audiovisuais) que pretendam contar uma história, seja de forma mais marcadamente prosaica ou mais marcadamente poética, independente do tipo de vínculo que tenham com a realidade concreta do mundo físico e social que existe além do filme em si, pois embora o filme sempre seja, como primeiro momento, o resultado de uma captação imagética de algum real concreto, este real captado pode tanto ser apenas o real dos cenários artificiais e das representações baseadas em relatos ficcionais, quanto também poderá ser o resultado da captação de uma realidade física e social pré-existente e, neste caso, de uma realidade não ficcional.

Assim, baseado apenas na natureza plástica e estética de um determinado filme, parece impossível determinar se é um filme que retrata (ou re-apresenta, nos termos de Bazin) uma determinada realidade pré-existente no mundo físico e social em que vivemos, o que o tornaria um filme documentário, ou se ele é um filme baseado apenas em uma história fictícia, ou baseado em uma história (fictícia ou não) interpretada por atores profissionais, o que o tornaria um filme ficcional<sup>vii</sup>.

Existem, é verdade, algumas características que são mais facilmente encontráveis em filmes ficcionais e outras, que são mais comuns aos filmes não-ficcionais.

Por exemplo, uma câmera trêmula – a tão comentada “câmera na mão” – é um dos indícios mais facilmente associado aos filmes não-ficcionais, assim como as medições incorretas de luz, ou a não continuidade espaço-temporal entre diferentes planos subseqüentes, também o são. Por outra, as medições corretas de luz, a câmera não-trêmula, a atuação de atores profissionais conhecidos, os cenários impecáveis, a

continuidade espaço-temporal entre planos, são mais facilmente associados a filmes ficcionais.

O complicador, nisto tudo, é que tanto os indícios mais associados a filmes ficcionais quanto os indícios mais associados a filmes documentários não são exclusivos nem de uns nem de outros. Não são raros os filmes ficcionais que utilizam descontinuidade entre planos, a câmera trêmula, medições incorretas de luz e atores não profissionais, assim como existem inúmeros filmes documentários que utilizam medições impecáveis de luz, música de fundo, continuidade entre planos, filmadoras com tripé, animações, distorções de imagem, assincronismo entre imagem e som, etc.

Além disto, há outra característica – inevitável na maioria dos filmes – que aproxima ainda mais os filmes de ficção dos filmes de não-ficção, que é a montagem. Mesmo os documentários (ou filmes não-ficcionais) que mais reivindicam seu vínculo com o real, como o *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, dificilmente conseguem escapar dela; e montagem significa, necessariamente, manipulação e rearranjo do que foi captado pelas câmeras, não raro com montagem de planos que foram tomados em locais, datas e situações muito diferentes entre si, como ainda é o caso do filme *Notícias...*, tomado como exemplo acima.

Portanto, uma análise isolada de um determinado filme, baseado apenas em suas características estéticas, técnicas e narrativas, não permite uma definição precisa sobre sua ficcionalidade ou não. Ou seja: não há nada, em um dado filme, que permita afirmar categoricamente que este determinado filme seja um relato ficcional ou que seja um relato não-ficcional, embora sempre existam indícios que apontem para a ficcionalidade ou para a não-ficcionalidade.

Existem, é verdade, os casos extremos, em que não há dúvida sobre a natureza ficcional ou não de um determinado filme, como é o caso dos filmes que fazem parte do *star system*, que são os filmes de ficção produzidos industrialmente, com atores profissionais, como é o caso de quase todos os produzidos por Hollywood. Algumas vezes, o próprio “gênero” cinematográfico não deixa dúvidas sobre a natureza ficcional do filme, como os de faroeste, as comédias, os musicais, os de gângster, de ficção científica, de aventuras, bem como os que são resultado de adaptações de obras literárias conhecidas.

Este hibridismo, que em muito é decorrente da ontologia do relato cinematográfico, de sua natureza, permitiu que pesquisadores como Aumont (1995) afirmassem que todos os filmes são ficcionais e que, portanto, não haveria o menor

sentido nesta divisão que acompanha o cinema desde seu nascimento, que é a divisão entre filmes ficcionais e filmes documentários – o que também permitiu que outros, como Godard<sup>viii</sup> (in Ramos, 2005, p. 92), afirmassem que todos os filmes são documentários, pois, de uma forma ou outra, sempre estariam documentando alguma coisa.

Portanto, dividir o cinema em dois campos distintos, e em alguns casos antagônicos, parece ser uma tarefa fútil, pois as fronteiras entre eles são completamente indistintas. O problema é que existem filmes ficcionais e filmes documentários e, para uma aproximação tanto de uns quanto de outros, esta fronteira necessita ser mapeada.

Alguns pesquisadores, como Noël Carrol (2005), advogam que seria possível uma melhor definição dos filmes documentários caso nos ativésemos a como se desenvolve o relato neles contido e a partir de como que este relato é construído. Desta forma, baseado em uma mostra ampla de filmes documentários, ele propõe que o termo “filme documentário” seja substituído pelo termo “filme de asserção pressuposta”, uma vez que uma das características dos filmes documentários seria o de provar ou comprovar uma asserção, ou o demonstrar a “verdade” sobre um determinado ponto de vista.

Na base da proposição de Carrol, está a evidência de que quase todos os filmes documentários podem ser pensados como um discurso de alguém sobre alguma coisa que pré-existe no mundo físico e social. Esteticamente, ou como estratégia narrativa, de forma geral estes tipos de filmes têm uma articulação descontínua entre planos (em oposição aos ficcionais, em que esta articulação tende a ser contínua), planos estes que estão em confronto (ou em oposição) e que obedecem a uma lógica de demonstração, falando sobre um mundo a ser construído (ou seja: modificado)<sup>ix</sup>. O que eles demonstrariam seria a asserção a que se refere Carrol.

O problema na proposta de Carrol é que muitos filmes documentários não partem de asserções e não têm intuito de pressupor ou comprovar alguma asserção, como o filme *Fim* (1992), de Artvazd Pelechian, ou *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, ou *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho, além de muitos outros. O filme *Fim*, por exemplo, é composto de poucos e longos planos de uma viagem de trem, feitos no interior da composição. *Santiago* é uma espécie de biografia filmada, que serve de pretexto para o diretor falar de si e sua família. *Edifício Master* mostra alguns moradores, transformados em personagens, de um condomínio em Copacabana, no Rio de Janeiro.

Sendo assim, a proposição de Carrol não abarca todos os filmes considerados como filmes documentários. Porém, ela aponta para uma possibilidade de classificação, e portanto também para a possibilidade de traçar uma possível fronteira teórica entre filmes ficcionais e não-ficcionais, que é dada pela necessidade deste tipo de filme demonstrar uma “verdade”. Ou seja: aponta para a possibilidade de se poder classificar estes filmes a partir de uma dimensão extra-fílmica, dimensão esta que seria uma dimensão ética.

De fato, como aponta Bill Nichols (1991, 1994, 2001, 2005, 2008), entre outros pesquisadores, a dimensão ética é definidora do cinema de não-ficção, cinema este que obedece a um pacto implícito entre realizador e espectador: de que o que se está vendo no filme documentário de fato é assim, ou de fato aconteceu, pelo menos do ponto de vista do realizador.

Ou seja: a possibilidade de definição e, portanto, de uma fronteira entre filmes ficcionais e filmes documentários é dada por uma dimensão extra-fílmica, pois a hibridação entre as formas “puramente documentais” e as formas “puramente ficcionais” é a regra e não a exceção, onde não raro acontece de realizadores brincarem com a crença na veracidade que os espectadores têm, como parte sua no pacto citado mais atrás<sup>x</sup>.

Desta forma, para poder alcançar com alguma certeza uma definição sobre o caráter ficcional ou documental de um determinado filme, sempre será necessário recorrer a fontes externas ao filme, que podem envolver notícias veiculadas pela imprensa, crítica cinematográfica, documentos históricos, documentos oficiais e depoimentos de envolvidos no filme.

Mesmo isto – recorrer a fontes extra-fílmicas – em alguns casos não dá a certeza de que um filme documentário tenha se atido rigorosamente à realidade, como no caso do filme *Ninguém sabe o duro que dei* (2008), uma biografia do cantor Wilson Simonal feita por seu filho primogênito, Simoninha. Este filme procura diminuir a responsabilidade de Wilson Simonal no episódio que o levou ao ostracismo: a tortura do contador Rafael Viviani nas dependências de uma delegacia de polícia, por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), durante a ditadura militar de primeiro de abril de 1964 no Brasil, o que aconteceu por Simonal ter pedido aos agentes que dessem uma surra em Viviani, o que não impediu este filme de ganhar uma menção honrosa na edição de 2008 do festival *É Tudo Verdade*, evento dedicado exclusivamente ao cinema documentário.

Como se vê, portanto, as fronteiras entre ficção e realidade nos relatos audiovisuais são indefinidas e de difícil localização – e mesmo quando se imagina que estejam bem localizadas, não há garantia nenhuma de que de fato estejam, o que não impede de continuem sendo feitos filmes documentários e filmes ficcionais e que a necessidade de uma definição mais rigorosa continue existindo.

#### Bibliografia:

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Texto & Grafia Ltda., 2010.

AUMONT, Jacques. (org.). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Juliana Jardim Barboza. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CARROL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

KRACAUER, Siegfried. *Film: ritorno alla realtà fisica*. Milano: Saggiatore, 1962.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Blurred Boundaries*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

\_\_\_\_\_. *A voz do documentário*. In RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio Alvim, 1982.



RAMOS, Fernão P. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

RICOEUR, Paul. *La memória, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

---

Notas:

<sup>i</sup> Como relatos audiovisuais englobam os produzidos por vídeo, o termo adequado para nominar uma unidade discreta do plano em vídeo é *freime* (do inglês “frame”) e não o fotograma. O *freime* pode ser de natureza analógica ou digital.

<sup>ii</sup> Aqui sempre será utilizada a forma aportuguesada *misancene* ao invés da original *mise-en-scène*.

<sup>iii</sup> Christian Metz, sentindo a necessidade de recursos de análise próprios do cinema, ou mais adequados ao cinema, propõe que a semiologia seja o campo que contempla melhor os estudos e críticas sobre o cinema.

<sup>iv</sup> Os conceitos de transparência e opacidade, aplicados à teoria cinematográfica, podem ser encontrados em XAVIER (1984).

<sup>v</sup> Paul Ricoeur distingue uma narrativa de primeira ordem, que seria própria dos testemunhos, de uma narrativa de segunda ordem, própria dos historiadores (RICOEUR, 2000, p.82). Aqui, utilizo esta divisão de forma analógica, considerando que, como André Bazin, o cinema consiga uma impressão direta da realidade visível.

<sup>vi</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre a ontologia do cinema, ver Bazin (1991) e Kracauer (1962).

<sup>vii</sup> Note-se aqui que, muito sucintamente, acabo por classificar todos os filmes que contam uma história baseados em reconstituições como filmes ficcionais. Acredito que isto não seja uma temeridade e, em momento mais adequado, desenvolverei melhor os argumentos sobre isto.

<sup>viii</sup> A frase completa de Jean-Luc Godard, segundo Ramos (2005), é a seguinte: *Todo grande filme de ficção tende ao documentário e todo grande documentário tende à ficção e, quem optar por um, encontrará necessariamente o outro no fim do caminho*.

---

<sup>ix</sup> Para um aprofundamento sobre as diferentes formas de montagem e suas relações com os diferentes gêneros cinematográficos, ver AMIEL (2010).

<sup>x</sup> Recentemente, o ator norte-americano Joaquin Phoenix levou esta hibridação ao extremo em *I'm Still Here* (2010), um documentário que é um falso documentário sobre uma falsa decisão sua de abandonar Hollywood e se transformar em disquete jockey.

---

## DISCIPLINA E CONTROLE

*Prof. Dr Gilmar José De Toni - UNILA*

Esta apresentação se dá a partir de Foucault, Deleuze e outros pensadores e estudiosos da atualidade, para mostrar como se desenvolve em nossa sociedade um modelo específico de sociedade destinada para a carceragem a partir do final do século XVIII, que Foucault a denominou de sociedade disciplinar. Mostraremos a crise desta sociedade apontada por Foucault e como Deleuze apresenta o outro tipo de sociedade na qual estamos entrando desde o final da segunda guerra mundial, que é a sociedade de controle e também como essas duas formas de sociedade influenciaram ou influenciam na formação da subjetividade na contemporaneidade.

Partiremos de uma entrevista feita com Foucault onde ele responde que escolheu a França para tais estudos, por ela ser um tipo de sociedade na Europa submetida a uma legislação criminal. Sendo assim, a sociedade francesa se adéqua ao exame do processo que levou a disciplina a se desenvolver nesse país, suas alterações correspondendo ao aumento progressivo da população associado ao desenvolvimento da sociedade industrial, a ponto dele afirmar que na medida em que “a disciplina, que era eficaz para manter o poder, perdeu uma parte de sua eficácia. Nos países industrializados, as disciplinas entram em crise”<sup>x</sup>.

Quando Foucault se refere a esta crise da sociedade disciplinar, no entanto, não aponta qual seria o outro tipo de sociedade na qual estaríamos entrando. Contudo, esta discussão foi retomada por Deleuze, em um de seus últimos escritos, que mostrará que estamos em processo de transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, na qual estamos entrando desde o final da segunda guerra mundial, e que podemos classificar como um momento no qual estamos em um limiar ou em uma fronteira histórica em que se mesclam esses dois modelos de sociedades, ou ainda, onde uma forma de sociedade está provocando uma ruptura com a outra. Neste sentido citamos o próprio Deleuze quando ele afirma que

É certo que entramos em sociedades de ‘controle’, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e de sua técnica principal, o confinamento (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a fábrica, a caserna). Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que

---

estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea<sup>x</sup>.

Partindo, então, da ideia de um *continuum* carcerário, que se espalhou desde o século XVIII, chegando ao seu apogeu no início do século XX, é importante notar que o que vemos hoje é a decadência deste modelo de encarceramento que faz parte da sociedade disciplinar, ou seja, que ele está se tornando obsoleto diante da sociedade da comunicação. Cabe-nos, por conseguinte, uma análise de como essas instituições vão perdendo seus dispositivos disciplinares ou, até mesmo, deixando de existir, e como suas tarefas ou funções vão sendo lentamente redistribuídas neste novo modelo que está se formando. Para isso, examinaremos inicialmente, como é percebida esta sociedade que está criando corpo e como ela está produzindo novas formas de subjetivação na atualidade.

Se olharmos para a sociedade que se estendeu até o final do século XVIII, observa-se que o modelo era o do suplício, em que a soberania exercia sua influência, a partir da ação direta do soberano com sua força ostensiva sobre o indivíduo pelo “direito de causar a morte ou de deixar viver”<sup>x</sup>. O poder soberano agia pela coação e dominação de maneira repressiva e violenta, e, desta forma, ele influenciava na formação do indivíduo dentro do modelo da soberania, pois aí, nesta fórmula, e a partir desta figura jurídica, o soberano podia confiscar, se apropriar ou extorquir as posses, os bens, o trabalho e o sangue de seus súditos. “O poder era, antes de tudo, nesse tipo de sociedade, direito de apreensão das coisas, do tempo, dos corpos e, finalmente, da vida; culminava com o privilégio de se apoderar da vida para suprimi-la<sup>x</sup>”, e esse apoderar-se dos indivíduos exercia uma influência na caracterização da subjetividade naquele estrato ou formação histórica.

No entanto, este modelo foi sendo sucedido pela sociedade disciplinar, que, por sua vez, utiliza-se de tecnologias que

variam segundo uma função definida (vigiar, ensinar, curar); por isso, as disciplinas somente se tornam eficazes em espaços

---

fechados. Elas se exercem em meios relativamente fechados para que a função disciplinar seja cumprida: a escola, o exército, o hospital, a prisão. Nessa configuração, os processos de subjetivação são territórios de caça para as relações de poder. O poder disciplinar é obrigado a criar um dispositivo especial, mas indireto, para manejar ou induzir práticas de subjetivação que obedeçam, de certa forma, aos espaços e às funções disciplinares<sup>x</sup>.

Então, a partir do confinamento e da concentração dos indivíduos distribuídos em espaços separados e repartidos, foi possível visar o aperfeiçoamento dos seus desempenhos na forma de sua organização, divisão e controle do tempo de cada um para produzir rapidez e precisão de movimentos com a exigência da normalização disciplinar institucionalizada. Para Foucault, a forma de analisar a formação do sujeito, já é sempre pensada como

o produto de uma multiplicidade de relações horizontais de saber-poder que o caracterizam como sujeito assujeitado e disciplinado. É apenas enquanto tal, bem como apenas nas próprias instituições fechadas nas quais se produz tal sujeito, como a escola, a família, a igreja, a fábrica, o hospital, o exército, etc., que se definem as estratégias possíveis de resistência em vista de processos autônomos de subjetivação<sup>x</sup>.

Contudo, se o modelo disciplinar substituiu o modelo de soberania em um determinado momento de nossa história, com ele também teremos uma nova forma de investimentos para a produção dos processos de subjetivação. Quando o modelo disciplinar, em sua brevidade na história, entrou em crise generalizada dos meios de confinamento com todas as disciplinas que agem em sistemas fechados, Foucault já o sabia, pois quando ele analisa a sociedade como disciplinar e mostra que ela

sucedida às sociedades de soberania cujo objetivo e funções eram completamente diferentes (açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida); a transição foi feita progressivamente, e Napoleão parece ter operado a grande conversão de uma sociedade à outra. Mas as

---

disciplinas, por sua vez, também conheceriam uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra Mundial: sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser<sup>x</sup>.

Portanto, temos aí o modelo da disciplina entre dois momentos de guerras que envolveram principalmente a Europa, ou seja, o marco de sua separação da sociedade de soberania foram as guerras Napoleônicas, e o começo de sua decadência ou passagem para a sociedade de controle iniciou a contar da Segunda Guerra Mundial. Todavia, temos aí a formação de processos de subjetivação diferentes em cada um desses fronteiras históricas, por que temos relações de forças diferentes que se instalam em cada um deles. Por conseguinte, esta nova sociedade que está se instalando, tem suas próprias características e, se as disciplinas estão dando passagem para as novas formas de operações “ultra rápidas de controle ao ar livre”<sup>x</sup>, é por que este tipo de controle a céu aberto é uma de suas características.

A partir daí, podemos pensar as formas deste controle sem paredes nem fronteiras que age diretamente sobre os indivíduos, produzindo neles novos tipos de subjetividades, pela utilização de novos mecanismos, pois como afirma Veiga-Neto:

Está-se diante de uma nova espacialização em que os espaços – materiais ou simbólicos, tanto faz – não são mais lisos, bem fronteirizados e estáveis; eles são cada vez mais sulcados, isso é, atravessados por linhas de força, móveis, instáveis, flexíveis e, por isso mesmo, altamente adaptativas. Essas linhas de força rompem as tradicionais e rígidas fronteiras modernas, sejam elas fronteiras culturais, religiosas, étnicas etc., (...) aquelas linhas de força estão promovendo o deslocamento da ênfase nos dispositivos disciplinares para a ênfase nos dispositivos de controle, de modo a alterar substancialmente até mesmo os processos de subjetivação<sup>x</sup>.

Pode-se falar desta alteração na subjetividade a partir do rompimento das fronteiras porque, na afirmação de Deleuze, não são somente as velhas máquinas simples ou dinâmicas da soberania como “alavancas, roldanas e relógios”, ou essas

---

“máquinas energéticas” da disciplina que estamos deixando para trás para em seu lugar introduzir as máquinas de controle, cibernéticas, “a informática e computadores<sup>x</sup>”, mas, também, o modelo de homem: pois aquele dotado apenas de suas capacidades energéticas, não se insere mais nos propósitos do sistema que pretende vigorar. Estamos já há algumas décadas diante de uma série de elementos tecnológicos que estão fazendo com que o homem desenvolva sua formação seja de conduta, de comportamento ou de sua educação, não mais simplesmente a partir de instituições de fechamento como a família, a creche, a escola, a fábrica, a igreja, etc. “A sociedade disciplinar entra em crise, pois seus espaços disciplinares, suas instituições, tornam-se ineficientes: a família já não forma moralmente, aprendemos, na escola, o que não se deve, a prisão já não recupera, etc.”<sup>x</sup>.

Por conseguinte, isso implica dizer que aquelas máquinas ou aparelhos técnicos ou arquitetônicos que antes influenciavam totalmente para a formação das subjetividades, hoje já não influenciam mais, ou pelo menos não inteiramente, e as máquinas de controle, “cibernéticas”, “a informática e seus computadores” é que estão abrindo passagem para este novo espaço sem fronteiras que está caracterizando uma nova subjetividade no homem Contemporâneo. Quando Deleuze afirma, segundo Hélio Rebello, “que o controle atua em espaço aberto, ao contrário da disciplina, ele quer dizer não apenas que o controle abandona o confinamento, mas, também, que ele age diretamente sobre os processos de subjetivação. O controle invade o amplo espaço entre eu e mim mesmo”<sup>x</sup>.

O que se percebe hoje, portanto, é que todos os aparatos técnicos, científicos e midiáticos têm influenciado diretamente para esta nova caracterização do homem na atualidade. Ainda, conforme demonstra Hélio Rebello:

Os fluxos tecnológicos, convém destacar, tornam-se cada vez mais importantes para o controle porque eles são meios de extensão, isto é, de virtualização do corpo humano. Eles não se contentam em fornecer ao corpo grandes braços virtuais (uma ferramenta, uma máquina) ou um cérebro ampliado (computadores), pois os fluxos que eles produzem, os fluxos que eles são, penetram nosso corpo, modificando-o, já que extrapolam nossas relações psicomotoras naturais. Em outras

---

palavras, os meios técnicos produzem fluxos que percorrem o espaço de subjetivação de maneira cada vez mais intensa. O problema das sociedades de controle, no entanto, não é exatamente que os processos de subjetivação se apóiem sobre fluxos tecnológicos, o problema é como esses e outros fluxos são enfeixados pelo controle<sup>x</sup>.

Então, quando Deleuze aponta que aquela forma de identificação do indivíduo por seus respectivos nome, matrícula e assinatura está sendo descartada, isso significa dizer que implica diretamente no tipo de formação que estamos tendo a partir daí, pois o que está entrando em vigor há muito tempo, é a forma utilizada pelo controle para gerir os homens, segundo ele, a partir de novos mecanismos. Pensando como Deleuze, quando ele mostra que a “cifra”, com o código estabelecido por uma “senha individual”, produz um novo tipo de identificação do indivíduo, podemos dizer também que há aí uma nova contribuição para uma formação outra do indivíduo assim como havia em outros momentos históricos. Pois, se olharmos para o modelo de sociedade da soberania, veremos que se identificava o indivíduo pela linhagem familiar e o seu status, na sociedade disciplinar se identifica o indivíduo pelo seu nome, matrícula e histórico, como, por exemplo, histórico escolar dentro do sistema educacional. O mesmo ocorre no hospital de cura e no hospital psiquiátrico, mas aí o que vale é o histórico das enfermidades, sejam elas mentais ou físicas; na prisão se reconhece o indivíduo pelo nome e o histórico de sua periculosidade. Ou seja, na disciplina tudo está ligado aos desempenhos, anomalias, produtividades, aprendizagens, etc.

Já em bancos, o que se exigia até pouco tempo atrás era a assinatura e o “bom nome” para se conseguir créditos, empréstimos, contas ou limites, totalmente ao contrário do sistema de informação de hoje. Na sociedade de controle, o novo homem não passa de um banco de dados com semelhanças e diferenças do arquivo da disciplina e aí, como afirma Deleuze, é a senha que determina o acesso às máquinas que fornecem informações contidas nesses bancos de dados e que efetuam a gestão da informação e principalmente do dinheiro. Portanto, é desta forma que o novo homem ou este homem com uma subjetividade em formação tem acesso aos jogos desta nova sociedade.

A partir das referências de Deleuze, Hardt e Negri, ao tratar sobre este assunto no livro “Império”, vão identificar três conjuntos pelo qual o controle imperial opera, isto é, “por três meios globais absolutos: o dinheiro, a bomba e o éter<sup>x</sup>”, cada um deles correspondendo respectivamente a um conjunto, ou seja, ao “conjunto de natureza



---

econômica, de natureza militar e o terceiro de natureza comunicacional<sup>x</sup>". Segundo Veiga-Neto, é por aí que é possível identificar as características principais da dominação na sociedade atual de controle. Considerando esse três aspectos, vamos abordar aqui dois deles: o de natureza econômica e o de natureza da comunicação ou da informação, da qual Deleuze e outros estudiosos têm se ocupado para desenvolver formas de compreensão do funcionamento dessas influências em nossa sociedade. Então, inicialmente, vamos ver como o dinheiro vem se colocando como um dos aspectos elementares para este novo sistema de dominação e que determinam novas formas de relações de forças ou de poder na sociedade de controle. Ao se referir ao dinheiro, Deleuze vai falar que talvez seja ele que

melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma porcentagem de diferentes amostras de moeda. A velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente o é das sociedades de controle. Passamos de um animal a outro, da toupeira à serpente, no regime em que vivemos, mas também na nossa maneira de viver e nas nossas relações com outrem. O homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo<sup>x</sup>.

Se o dinheiro é o elemento principal que caracteriza a grande distinção entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle, isso se dá justamente por que não é mais o ouro ou simplesmente a moeda que constitui o lastro econômico, mas as trocas flutuantes das bolsas de valores. Como explica Luiz Orlandi,

os pensadores do século XVIII consideravam a moeda como instrumento destinado a facilitar as trocas das mercadorias produzidas, o comércio entre pessoas e povos. Hoje, numa era pós-nacionalista, além do comércio, até mesmo o movimento internacional de investimentos em capital constante, ditos realmente produtivos, é, em geral, bem visto ou pelo menos tolerado. Em contrapartida, a libertinagem dos fluxos improdutivos do capital financeiro vem recebendo hoje o

---

repúdio de economistas das mais variadas tendências, excetuando aqueles que, por equívoco ou perfídia, aceitam azeitar esse dinamismo da volatilidade monetária<sup>x</sup>.

Esta característica fundamental da sociedade de controle, que Deleuze chamou de “serpente”, se dá por conta desta libertinagem econômica inserida na fala de Luiz Orlandi, pois estamos vivendo, na atualidade, uma era em que momentaneamente pode-se modificar os rumos da aplicação do dinheiro, de um país à outro, em qualquer extremo do globo. E a forma que os fluxos econômicos circulam, hoje, influencia muito mais nos aspectos políticos de uma nação do que em qualquer outro momento na história das sociedades. Aí entra também o discurso político de Chefes de Estados, pois se considerarmos um simples discurso político hoje, veremos que, na atualidade, ele pesa muito mais do que em qualquer outra época da história no momento em que os investidores das bolsas de valores vão fazer suas aplicações, principalmente naqueles países que são chamados de países emergentes como é o caso de vários países da América Latina. Isso se percebe a partir de um discurso mal elaborado ou uma palavra mal dita ou mal colocada em meio a um discurso de um chefe de Estado, que pode causar efeitos catastróficos na economia de tal país; pois, qualquer palavra como, por exemplo: a palavra “estatização”, dita por um governo da América Latina, pode muito bem fazer todos os fluxos econômicos investidos neste país migrar instantaneamente para outro que é considerado “seguro” pelos investidores.

Com todo este relativo repúdio em relação a esta libertinagem econômica da qual fala Luiz Orlandi, e, considerando este aspecto da economia da atualidade, Deleuze sustenta que estamos

além e aquém do Estado. (...) o desenvolvimento do mercado mundial, a potência das sociedades multinacionais, o esboço de uma organização ‘planetária’, a extensão do capitalismo para todo o corpo social, formam uma grande máquina abstrata que sobrecodifica os fluxos monetários, industriais, tecnológicos<sup>x</sup>.

Em meio a isso, não se pauta mais por aquele capitalismo preocupado em erguer fábricas destinadas ao confinamento para a produção, por estas serem inviáveis,

---

já que é muito mais lucrativo e cômodo a venda e a prestação de serviços, pois quem vende, não precisa necessariamente produzir algum tipo de produto para vender, pode-se, apenas fazer negócios nas bolsas de valores. Esse é um dos papéis exercidos principalmente, ou exclusivamente, pelos países ricos, bem como a prestação de serviços técnicos especializados. Dessa maneira, os “meios de exploração, de controle e de vigilância tornam-se cada vez mais sutis e difusos, moleculares, de certa forma”<sup>x</sup>.

Tal situação reflete-se nos países subdesenvolvidos através de uma série de fatores, alguns deles relacionados com as indústrias pesadas, de grande porte e poluentes que estão situadas nos países pobres produzindo produtos de altos riscos para a saúde dos operários que recebem salários inferiores aos dos países ricos, mantendo baixos ou inexistentes os encargos de previdência social e de seguros, assim como os investimentos no bem-estar social como: assistência médica/dentária, educação, lazeres livres ou as discussões políticas e culturais. Isso faz com que os “(operários dos países ricos participem necessariamente da pilhagem do terceiro – mundo)”<sup>x</sup>, visto que os custos dos trabalhadores nos países subdesenvolvidos são bem menores se comparados aos dos países ricos.

Como o capitalismo quer vender, produz uma alma para a empresa que é a sua “marca”, colocando o *marketing* como responsável para construir e destacar sua imagem. “O serviço de vendas tornou-se o centro ou a ‘alma’ da empresa. Nos informam que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O *marketing* é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores<sup>x</sup>”. A partir daí podemos pensar o segundo aspecto das formas de controle atual que é o de natureza da comunicação ou da informação, pois conforme esta fala de Deleuze, é possível perceber como os meios midiáticos associados com a ideia de lucro das empresas contribuem para a formação da subjetividade na atualidade. Se na sociedade da disciplina são as instituições fechadas que formam a subjetividade; nas sociedades de controle, ela aparece ou se forma também através do trabalho do *marketing*, por que é ele quem vai determinar por onde passa o processo da formação tanto da nossa subjetividade quanto a formação do nosso corpo.

O *marketing* determina nossas escolhas cotidianas assim como aquilo que queremos para a nossa vida. Investindo em uma estratégia de consumo, ele nos diz no

---

dia a dia o que devemos consumir, para onde devemos ir se queremos passar férias/turismo, o que devemos fazer para estarmos ligados ao modismo como: roupas, calçados, carros, aparelhos eletrônicos e todo o tipo de eletrodomésticos; as formas de segurança que devemos ter, o tipo de profissão e de educação que queremos ou devemos ter, etc. Com isso, nós somos bombardeados o dia inteiro pelos meios midiáticos que determinam aquilo que é bom para levantar nossa auto estima, com objetos que nos prometem alegria, felicidade, beleza, bem estar. Tudo isso está associado aos desejos psicológicos, sociais, profissionais, corporais ou como devo usar melhor ou pior o meu corpo e meu sexo, etc.

Esse bombardeio ocorre desde quando acordamos e ligamos a televisão ou entramos na internet e observamos os anúncios de lugares paradisíacos e de produtos que nos prometem a satisfação de todos os nossos desejos. Se abrimos a caixa do correio encontraremos nele panfletos com a mostra dos mesmos produtos que estão à venda. Ao sairmos na rua nos deparamos com enormes outdoors e com faixas em ônibus e carros que anunciam esses produtos. Chegando ao trabalho, na escola ou na universidade encontramos o mesmo anuncio em cartazes. Ao voltarmos para casa encontramos anúncios dos mesmos produtos e dos mesmos lugares paradisíacos para onde devemos viajar, mas, no entanto, eles já estão com uma nova roupagem, com outra aparência, por que o *marketing* se renova a todo instante, ele é contínuo, pois como falava Deleuze, “nas sociedades de controle nunca se termina nada<sup>x</sup>” sempre se está provocando algo de novo em um antigo cliente ou em um possível cliente novo.

Contudo, até o final do dia, o indivíduo já está convencido de que ele deve ter aquele produto ou adquirir aquele bilhete para viagem, pois neles estão inseridas todas aquelas ideias da felicidade, da alegria, da beleza e do bem estar. E, quando isso é associado à ideia da satisfação dos nossos desejos psicológicos, sociais, profissionais, corporais, sexuais, etc., os meios midiáticos estão fazendo de mim, de meu corpo, do meu sexo e do meu fazer, algo que não foi necessariamente o meu eu quem decidiu como e o que devo fazer de mim mesmo, e, por isso, esse trabalho do marketing influencia cotidianamente e diretamente na formação das novas subjetividades, a partir daquilo que está sendo lançado no mercado. Como observa Suely Rolnik, ao analisar o impacto da publicidade e do consumo na influência da formação da subjetividade, “os viciados nessa droga vivem dispostos a mitificar e consumir toda imagem que se

---

apresente de forma minimamente sedutora, na esperança de assegurar seu reconhecimento em alguma órbita de mercado<sup>x</sup>”.

Isso tudo nos coloca ligados no mundo global atual com todos os meus “eus”. Aquele que me faz trabalhar mais do que meu corpo e minha cabeça suportam, que, por sua vez, nos liga às “mil” formas de esquizofrenias do mundo atual, em que todos vivemos com tipos iguais e diferentes de “paranoias” provocadas pelo stress individual e coletivo, sem falar nas doenças somáticas infindáveis que desenvolvemos na atualidade, porque meu organismo não consegue a satisfação física da beleza que é mostrada nos meios midiáticos, porque não se consegue chegar ao modelo padrão da beleza anunciada e que acaba frustrando os indivíduos e até mesmo a população. E todas as formas de erotização com belos corpos que nos são vendidas na TV, somente se percebem ou se descobrem, depois de muito tempo, como algo não possível para as pessoas “comuns”, e que os desejos sexuais anunciados não são possíveis realizar com esses belos corpos que são apresentados em cadeia planetária, pois, na realidade, tudo não passa de uma grande difusão de “amores platônicos” que desenvolvemos pelas estrelas e astros de filmes, novelas e propagandas que exibem corpos moldurados pela exigência de uma sociedade que quer um tipo de modulação corporal, mas que não encontramos esses corpos perfeitos na esquina de casa ou em qualquer outra esquina, a não ser nas telas e revistas.

Estamos, então, a todo instante, sendo capturados por uma sociedade da esquizofrenia individual e coletiva, pois os nossos sonhos e os nossos desejos, de certa forma, passam antes pelos mecanismos de controle, e, então, a partir daí, vamos decidir aquilo que queremos buscar para a nossa construção. Aí percebemos que somos agenciados a todo instante pela lógica do capital que nos faz consumir, ou seja, como mostrava Foucault na entrevista “Prisões e Revoltas nas Prisões”, no capitalismo, desde o início do século XIX, os indivíduos eram enquadrados em um certo número de instituições:

seja a um aparelho de produção, uma máquina, um ofício, um ateliê, uma usina, seja a um aparelho escolar, seja a um aparelho punitivo, corretivo ou sanitário. Eles eram fixados a esse aparelho, coagidos a obedecer a um certo número de regras de existência que enquadravam toda a vida deles<sup>x</sup>.

---

Foucault fala isso por que aí neste período, em pleno desenvolvimento da sociedade disciplinar, tudo isso fazia parte de uma “grande forma social do poder” de introduzir multas em locais de trabalho, influenciar na conduta física ou moral nas escolas ou asilos, bem como na punição em prisões. Tudo isso tinha por objetivo naquela sociedade industrial, que o homem transformasse seu corpo, seu comportamento e sua existência para um bom uso no aparelho de produção, considerando aí, que esses aparelhos capturavam os indivíduos, principalmente pela miséria da população que pairava naquele momento. Tudo isso influenciava na formação do sujeito na sociedade disciplinar, ao contrário desse período e pensando na atualidade, Foucault mostra que hoje:

As pessoas não são mais enquadradas pela miséria, mas pelo consumo. Tal como no século XIX, mesmo se é sob um outro modelo, elas continuam capturadas em um sistema de crédito que as obriga (se compraram uma casa, móveis...) a trabalhar todo o santo dia, a fazer hora extra, a permanecer ligadas. A televisão oferece suas imagens como objetos de consumo e impede as pessoas de fazer o que se temia tanto, já no século XIX, ou seja, ir aos bistrôs onde se faziam reuniões políticas, onde os reagrupamentos parciais, locais e regionais da classe operária corriam o risco de produzir um movimento político, talvez a possibilidade de derrubar todo esse sistema<sup>x</sup>.

Portanto, se temia, no século XIX, uma ideia de um possível avanço das classes operárias em busca de uma possível liberdade deste modelo, e que, certamente iria influenciar na própria formação – talvez mais autônoma – das classes pobres. Hoje, no entanto, percebe-se que cada vez mais a população está sendo atrelada a este modelo que dita suas estratégias em escala global. Se os meios midiáticos de comunicação, de informação e de propagandas nos arrastam para este tipo de formação de novas subjetividades, é por que os fluxos econômicos dependem desta formação para que o modelo sobreviva vendendo produtos e objetos – mesmo que sejam supérfluos – para uma grande massa consumidora. Podemos entender isso a partir daquilo que Orlandi fala sobre o “sucateamento da humanidade”, nas palavras dele:

---

Nunca se viveu tão sistemático, cotidiano e envolvente sucateamento da humanidade. Falo em sucateamento, no singular, mas ele é uma multiplicidade onde velhos e novos sucateamentos são intensificados. Com o auxílio da tradição que se apóia em textos de Marx, gostaria de salientar aqui tão apenas o aspecto do sucateamento da humanidade que se apresenta como subproduto da estratégia de produção (ou de sobreprodução, como diria Deleuze), cada vez mais dominante em nosso planeta. Essa estratégia modula a produção social da existência (na qual os homens estão necessariamente imersos, pois não produzem diretamente sua própria existência<sup>x</sup>).

Portanto, somos levados a nos produzir a partir de algo que nos atinge, ou seja, pelas imagens e informações que recebemos, que estão ligadas ao meio produtivo e que nos influenciam a partir da propaganda que espera obter lucro a partir das compras e das vendas. No entanto, não é somente, ou exclusivamente, a venda que interessa ao capitalismo atual. Mais precisamente, o que interessa é a renda gerada pelas ações que uma marca pode alcançar nas bolsas. Conforme mostra Orlandi na leitura de Delfim Neto, “‘o comércio mundial’, diz ele, ‘cresceu 13 vezes, enquanto as transações financeiras de todas as naturezas cresceram 74 vezes. (...) essa libertinagem financeira deixa o comércio de mercadorias girando tão apenas ‘em torno de 2,5%’ de si própria”<sup>x</sup>. Desta maneira, o capitalismo toma novas proporções com essa inovação, uma vez que com o fim daquele homem confinado, ele produz, através do trabalho do *marketing*, um homem endividado como afirma Deleuze.

Isso se dá porque as linhas de controle devem atingir cada vez mais um número maior da população, não só no interior de um país, mas para além de suas fronteiras. Pois como afirma Luiz Orlandi, automaticamente, quando estou fazendo alguma coisa:

ao fazer isso ou aquilo, seja produzindo, seja consumindo, seja trocando, seja pedindo dinheiro emprestado ou simplesmente vivendo, estou ajudando a fazer de mim mesmo, em última instância, um dos pontos de aplicação dos mecanismos de reiteração dos pressupostos do capitalismo. Esse apanhado sintético tem sua razão de ser, pois o labirinto captura até

---

mesmo o meu não fazer, ou melhor, a impotência da totalidade dos meus afazeres. Um exemplo drástico a esse respeito é a dependência em que se encontram, não apenas os meus eus, mas também Estados e conjuntos inteiros de Estados em relação à liberdade com que o capital financeiro se movimenta pelo planeta. Seria ele a serpente ou o próprio sangue dela?<sup>x</sup>.

Considerando essas estratégias da “serpente” financeira, nota-se, como falamos acima, que os novos instrumentos adotados pela sociedade de controle fazem com que a captação de pequenos empréstimos, linhas de créditos, conta universitária sem comprovação de renda, enfim, os usos do cartão magnético vêm sendo popularizado para atingir cada vez mais as camadas empobrecidas da população, ou entre assalariados ou com rendas inferiores ao salário mínimo e até mesmo quem não tem salário; entre aposentados e pensionistas, etc., os quais até pouco tempo atrás não eram aceitos pelos bancos e empresas para matrículas e cadastramento.

Hoje, o processo inverteu-se. Os indivíduos é que são convidados e assediados através do *marketing*, para a abertura de contas em bancos. Isso acontece porque eles passam pelas estatísticas e pela contabilidade dos bancos e das empresas, que têm interesse em distribuir senhas magnetizadas destinadas ao endividamento, e aí os bancos tornam-se uma estrutura de agenciamento concreto que empresta algo abstrato com altas taxas de juros e acaba capturando bilhões para esta dança da serpente. Finalmente, vale lembrar que as formas de endividamento dos países subdesenvolvidos – nos quais devemos incluir todos ou quase todos os países latino americano – passam pelas mesmas estatísticas e pela contabilidade dos bancos e dos fundos internacionais, que tornam essa dança da serpente uma coreografia planetária, pois são inesgotáveis as impossibilidades de pagamentos de dívidas. Neste caso, como falamos acima, o próprio Deleuze afirma, que o “homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado”<sup>x</sup>.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. (1972 – 1990). Trad. de Peter Pál P. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.



---

\_\_\_\_\_; Parnet, Claire. **Diálogos**. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder – saber**. Trad. de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (Ditos e escritos; IV).

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michel. **Império**. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RAGO, Margareth, ORLANDI, Luiz B. Lacerda e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DpeA editora, 2002.

RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo, (Org.), **Figuras de Foucault**, Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2008.

ROLNIK, Suely. “Toxicômacos de identidade: subjetividade em tempo de globalização”. In: LINS, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997.

### **Fronteiras literárias: as línguas ibéricas e oportunhol**

Fábio Aristimunho Vargas

Doutorando UFPR

## **Introdução**

A Península Ibérica é um jardim milenar onde germinaram, floresceram e murcharam línguas com origens as mais diversas: célticas, fenícias, latinas, germânicas, moçárabes, entre outras. O convívio de numerosas línguas num espaço geográfico tão restrito sempre gerou conflitos, levando a um processo de (im/o/sobre)posição de umas em relação às outras. Esse processo não é estranho aos idiomas que atualmente gozam do *status* de oficialidade na região (português, espanhol, galego, catalão/valenciano e basco), com importante impacto nas respectivas literaturas.

O presente trabalho pretende tratar das relações entre as diferentes literaturas ibéricas, em especial quanto ao bilinguismo literário e às mútuas influências, estabelecendo um paralelo com o contexto sul-americano, em que o contato entre o português e o espanhol tem apresentado como resultado mais expressivo, para além das inflexões recíprocas, uma linguagem literária totalmente nova, baseada na interlíngua da fronteira: a florescente literatura em portunhol.

## **1 Fronteiras literárias na Península Ibérica**

Na Península Ibérica as fronteiras linguísticas, caracterizadas pela sobreposição de idiomas como o espanhol, catalão, basco, galego e português, gerou importantes repercussões nas literaturas locais. As manifestações dessas fronteiras literárias serão a seguir analisadas.

### **1.1 As literaturas ibéricas**

A Península Ibérica é, historicamente, uma região com grande diversidade linguística, sobretudo no território da Espanha. “Coabitam” hoje seu diminuto território mais de dez línguas autóctones, com diferentes níveis de difusão e prestígio entre os seus falantes e os não-falantes que as rodeiam. No território de Portugal fala-se o português e o mirandês. Na Espanha há o castelhano ou espanhol, o catalão/valenciano, o galego, o basco (as quatro línguas oficiais do país desde Constituição de 1978), o aragonês, o asturo-leonês, o estremenho e o aranês. Delas todas, cinco línguas conformam hoje um sistema literário maduro, com uma sólida tradição de autores a

---

empregar sua linguagem literária. Referimo-nos às literaturas portuguesa, espanhola, catalã, galega e basca.



Mapa: as línguas oficiais da Espanha.

**Literatura portuguesa** é a literatura escrita em português por portugueses. A poesia galego-portuguesa, desenvolvida na Idade Média, patrimônio comum compartilhado com a atual literatura galega, foi seu nascedouro. A língua portuguesa é falada pela totalidade dos portugueses, uma população estimada em cerca de 10,5 milhões de habitantes (censo de 2011). Afora o Barroco no séc. XVII, a literatura portuguesa permaneceu relativamente imune à influência da literatura espanhola, em comparação às demais literaturas ibéricas.

**Literatura espanhola** é a literatura produzida na Espanha ou por espanhóis em língua castelhana. O espanhol ou castelhana é a língua oficial de todo o território da Espanha, sendo falado como língua materna por grande parcela de sua população, estimada em cerca de 45 milhões segundo dados de 2007, e como língua dominante em estado de diglossia em algumas regiões. Da literatura espanhola derivou a literatura hispano-americana, que é aquela produzida em espanhol nas Américas. Alguns autores consideram integrantes da literatura espanhola as antigas literaturas hispanolatina, judeu-espanhola e árabe-espanhola, desenvolvidas nas línguas latina, hebraica e moçárabe na Península Ibérica durante a Idade Média. Embora por vezes se considerem as *jarchas*, breves composições líricas escritas em árabe vulgar ou em moçárabe, do séc. XI, como a primeira manifestação da literatura espanhola, parece mais corrente considerar-se *El Cantar de Mio Cid*, poema épico datado de entre os sécs. XII e XIII, como sua obra inaugural.

---

**Literatura galega** é o conjunto de obras literárias escritas em língua galega, de que também fazem parte as cantigas galego-portuguesas, patrimônio comum com a literatura portuguesa. Alguns autores englobam sob a denominação de literatura galega toda a literatura historicamente produzida na Galiza, tanto em galego quanto em castelhano ou latim, mas parece predominar modernamente o entendimento de que literatura galega é aquela produzida em galego e, no caso dos textos medievais, em galego-português. O galego é atualmente falado por cerca de 2,5 milhões a 3 milhões de pessoas, na Galiza e em regiões do Principado das Astúrias e das províncias de Leão e Zamora. É reconhecido por linguistas como parte de um diassistema linguístico denominado galego-português, que engloba as línguas galega e o portuguesa. Atualmente o emprego do galego é majoritário apenas nas áreas rurais, sendo que o castelhano aparece como língua dominante nas maiores cidades. A língua galega é, desde 1982, oficialmente normatizada pelo Instituto da Língua Galega (ILG) e pela Real Academia Galega (RAG); no entanto algumas entidades, como a Associação Galega da Língua (AGAL) e o Movimento Defesa da Língua (MDL), promovem uma normativa paralela, denominada *reintegracionista*, que propugna uma ortografia galega semelhante à ortografia do português, criticando a normativa ILG-RAG como excessivamente castelhanizada e castelhanizante. Por outro lado muitos escritores galegos contemporâneos têm optado por escrever diretamente em português.

**Literatura catalã** é a literatura produzida em língua catalã e, a despeito de discussões sobre a suposta autonomia linguística do valenciano, também na variante valenciana do idioma. O catalão é falado por cerca de 9,1 milhões de falantes, segundo de 2003, distribuídos pelos seguintes territórios, que conformam os denominados *Països Catalans*: na Espanha, a Catalunha (exceto o Val d’Aran), Franja de Ponent (faixa territorial de Aragão), Ilhas Baleares, País Valenciano (exceto o interior); fora da Espanha, Principado de Andorra (onde é a única língua oficial), Departamento dos Pirineus Orientais na França (ou Catalunha Norte) e a cidade de Alghero (l’Alguer em catalão) na Sardenha, Itália. No País Valenciano a língua é oficialmente denominada valenciano (*valencià*), fato político que não rompe com a efetiva unidade linguística que forma com as demais regiões.

**Literatura basca** é o conjunto da produção literária em língua basca. O critério definidor dessa literatura é o idioma, e não a territorialidade ou a ascendência do autor: os escritores que compuseram em outras línguas, sobretudo em castelhano e em francês, inscrevem-se na tradição literária dessas línguas, sendo considerados parte da literatura basca apenas os autores que escreveram em basco. O basco, autodenominado *euskara* ou *euskera*, é atualmente falado por cerca de 630 mil falantes, segundo dados de 2001. A língua distribui-se pela Comunidade Autônoma do País Basco e Comunidade Foral de Navarra, na Espanha (País Basco peninsular ou espanhol, denominado *Hegoalde*), e no Departamento dos Pirineus Atlânticos, na França (País Basco continental ou francês, chamado *Iparralde*). Esse conjunto de territórios tradicionalmente se denomina *Euskal Herria*, traduzível como País Basco em português. O basco é a única língua de origem não indo-europeia falada na Europa Ocidental e a mais antiga de toda a Europa. É uma

---

língua isolada, sobrevivente às diversas invasões de que a Península Ibérica foi palco, tendo testemunhado o florescimento e decadência das línguas célticas, do latim, das línguas germânicas, do judeu-espanhol e do moçárabe, sobrevivendo hoje à sobreposição do castelhano e do francês.

## 1.2 Bilinguismo literário

É corriqueiro o bilinguismo literário no contexto ibérico, com escritores produzindo obras expressivas em duas línguas distintas. Ocorrem situações como a produção de obras paralelas e independentes em cada língua por um mesmo autor, como é o caso de Rosalía de Castro (1837–1885), que escreveu poesia em galego e espanhol, tornando-se uma escritora canônica em ambas línguas, e também o maiorquino Joan Alcover (1854–1926), que iniciou sua carreira poética em espanhol mas afinal decidiu empregar tão-somente o catalão em suas composições, tornando-se um dos autores mais destacados dessa literatura em sua época. Escritores portugueses como Gil Vicente (1465–1536?), Sá de Miranda (1481–1558) e Luís Camões (1524–1580) produziram obra profícua também em espanhol.

São frequentes as situações em que uma mesma obra é produzida simultaneamente em duas línguas pelo autor, a ponto de não se poder distinguir a língua original e a de “tradução”. É o caso de diversos escritores bascos, em especial do séc. XX, tais como Lauaxeta (1905–1937), que cultivava igual zelo por questões de sonoridade, métrica e rima ao compor um poema simultaneamente em basco e espanhol.

Há ainda o exemplo de autores que, após redigir a obra em uma determinada língua, normalmente na minoritária, tradu-la ele mesmo à língua majoritária, como forma de ampliar seu acesso e contribuir para a difusão do idioma. É o caso de diversos autores bascos, sobretudo do séc. XX, cujas “autotraduções” podem mesmo ser consideradas fontes primárias de acesso à obra, a exemplo de Xabier Lizardi (1896–1933).

À parte a autotradução, nota-se de todo modo uma efervescente atividade tradutória no contexto ibérico, com o objetivo de difundir na língua majoritária obras originalmente concebidas na língua minoritária. O basco, por exemplo, como língua tardiamente normalizada, beneficiou-se enormemente da tradução de obras originárias de outras línguas, o que por si só contribuiu para o desenvolvimento da língua e de uma linguagem literária, além da introdução de novas tendências da literatura. Nas décadas de 1970 e 1980 a tradução se converteu em uma importante ferramenta da produção cultural basca, contando até hoje com importantes subsídios do governo basco para a publicação bilíngue de obras originalmente concebidas na língua basca.

---

### 1.3 Influências mútuas

Outra consequência direta da proximidade e sobreposição de línguas no contexto peninsular é a influência mútua que as diversas literaturas historicamente exerceram ou vêm exercendo umas sobre as outras.

Podem-se enumerar como ilustrativas dessa influência as seguintes evidências:

- o emprego do galego-português como língua literária por parte de autores castelhanos no séc. XIII, a exemplo do rei de Castela e de Leão Afonso X o Sábio (1221–1284) e sua compilação das Cantigas de Santa Maria;
- a marcada influência do poeta valenciano Àusias March na obra do espanhol Garcilaso de La Vega;
- introdução do Barroco, de origem espanhola, em Portugal no séc. XVII;
- a afluência de uma vertente barroca (ou barroquizante) na literatura catalã entre os sécs. XVII e XVIII;
- a própria criação de uma linguagem literária em basco a partir de modelos castelhanos;
- o advento dos jogos florais como acontecimento “reinaugurador” das literaturas catalã e basca.

### 1.4 A dialética histórica das literaturas ibéricas

À primeira vista, as cinco literaturas contemporâneas da Península Ibérica (portuguesa, espanhola, catalã, galega e basca) parecem isoladas entre si, cada uma fechada em sua respectiva língua, em seus códigos de identidade e em seus valores culturais. O aparente isolamento se deve, no entanto, mais ao discurso de autoafirmação da nacionalidade (nacionalidade em sentido sociológico, não jurídico) do que verdadeiramente à práxis literária.

Em um viés historicista, é possível verificar que essas literaturas sempre foram bastante permeáveis a influências umas das outras, podendo-se mesmo afirmar que sua evolução se deu de forma conjunta, obedecendo a certos princípios que orientam as inter-relações entre elas. O conjunto dessas tendências históricas que se observam ciclicamente nas relações entre as literaturas galega, espanhola, catalã e basca, sobretudo no âmbito da poesia, é o que propomos aqui denominar *dialética histórica das literaturas ibéricas*.

Essa relação dialética estabelecida entre as literaturas peninsulares baseia-se na alternância de posições de predomínio de uma sobre as demais. Quando uma delas está em seu auge, as demais se encontram de certa maneira a ela subordinadas, adotando os padrões estéticos por ela informados.

---

Indo mais além, é possível observar em determinados momentos históricos uma alternância muito clara entre as posições de esplendor, decadência, ascensão e estagnação. Trata-se de uma verdadeira “dança das cadeiras”, em que cada uma das quatro literaturas ocupará uma posição determinada em face das demais. Isso fica mais evidente ao se comparar os seus respectivos períodos históricos.

Convém esclarecer que excluímos dessa comparação a literatura portuguesa, por suas peculiaridades dentro do contexto ibérico e por ter se afastado desde cedo do domínio político de Castela. A partir do séc. XIV a literatura portuguesa e a galega irremediavelmente tomam rumos autônomos, distanciando-se cada vez mais.

Comparando-se os ciclos históricos de cada uma das literaturas aqui abordadas, pode-se constatar a existência de alguns períodos-chaves na inter-relação estabelecida entre elas. Propomos aqui a seguinte classificação, inédita, desses períodos, com base em suas características preponderantes:

- I. **Era galego-portuguesa** (sécs. XII e XIII): esplendor da poesia galego-portuguesa; primeiras manifestações das literaturas catalã e espanhola; não há registros de manifestações literárias em língua basca.
- II. **Era valenciano-catalã** (sécs. XIV e XV): esplendor da literatura catalã; literatura galega em decadência; literatura espanhola em ascensão; poesia basca estagnada em sua tradição oral; literatura portuguesa em trajetória ascendente.
- III. **Era castelhana** (sécs. XVI e XVII): esplendor da literatura espanhola com o Barroco; literatura catalã em decadência; literatura basca em ascensão; literatura galega estagnada nos Séculos Escuros, que representam uma ruptura com a tradição literária medieval.
- IV. **Ilustração e Romantismo** (séc. XVIII a *c.* 1860): poesia galega em tímida ascensão; poesias catalã e basca em decadência; poesia espanhola relativamente estagnada.
- V. **Renascimentos** (*c.* 1860 a 1939): ascensão, esplendor e decadência das literaturas galega, catalã e basca; novas inflexões da literatura espanhola; a Guerra Civil Espanhola como elemento de ruptura e fator de convergência.
- VI. **Era das Crises** (1940 em diante): estagnação abrupta das literaturas galega, espanhola, catalã e basca; Crise do Pós-Guerra; Crise da Pós-Modernidade.

Faremos a seguir uma breve análise de cada um desses períodos.

#### 1.4.1 Era galego-portuguesa (sécs. XII e XIII)

Entre os séculos XII e XIII o trovadorismo galego-português experimenta seu esplendor. A predominância da literatura de expressão galego-portuguesa é nesse momento tão avassaladora que acaba por impor padrões aos escritores de toda a

---

Península, levando-os inclusive a adotar uma nova língua de manifestação literária. Destacam-se autores de expressão galego-portuguesa como Martim Codax, Meendinho, Airas Nunez, Pero da Ponte, Joam de Cangas, Afonso X, Paio Gomez Charinho, entre inúmeros outros.

Esse período vai encontrar as literaturas espanhola e catalã ainda claudicantes, buscando afirmar-se como expressão cultural após seus primeiros registros escritos. A literatura oral espanhola encontra ainda grande espaço nesse período, sobretudo na forma tradicional dos *romances*. Não há ainda nesse momento registros de manifestações literárias em língua basca.

#### **1.4.2 Era valenciano-catalã (sécs. XIV e XV)**

Esse período representa o esplendor da literatura em língua catalã, que vivenciava o Século de Ouro Valenciano com escritores como Jaume March, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Joan Roís de Corella, entre outros. A literatura catalã então produzida viria a deixar sua marca nas demais literaturas da Península. Isso pode ser constatado a partir da clara influência recebida por um poeta como Garsilaso de la Vega (1501–1536) da obra do poeta valenciano Ausiàs March (c. 1397–1459), conforme assinalado por, dentre outros críticos, GARCÍA SIMÓN (s.d.).

Por outro lado, esse período testemunha a franca decadência da literatura galega de expressão galego-portuguesa. A era de esplendor anterior é rapidamente superada, ao tempo em que a Galiza se vê cada vez mais absorvida pelas guerras civis castelhanas e pelas sucessivas crises políticas, fatos que impedem ali a consolidação de um sistema literário prestigioso como o que se vivenciara na Idade Média. Também a língua galega vai cedendo espaço como instrumento de cultura para a língua espanhola.

Já a literatura espanhola encontra-se em relativa ascensão, embora em grande parte ainda presa a modelos eclesiásticos e medievais. O Marquês de Santillana e Jorge Manrique são alguns dos autores que se sobressaem no período.

De sua parte, a literatura basca encontrava-se ainda estagnada nos seus padrões orais. As manifestações populares, na forma de poemas épicos, baladas e canções, transmitiam-se pela via da tradição oral, bastante forte até os dias de hoje entre o povo basco. Essas obras orais só viriam a ser transcritas muito tardiamente, a partir do séc. XVI. Algumas das canções tradicionais mais famosas seriam transcritas apenas no séc. XIX.

#### **1.4.3 Era castelhana (sécs. XVI e XVII)**



---

Os séculos XVI e XVII deparam com a poesia espanhola em seu máximo esplendor. Vivenciavam-se então os Séculos de Ouro, com escritores como Garcilaso de la Vega, Santa Teresa de Ávila, Frei Luis de León, São João da Cruz, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca, entre diversos outros. Os padrões estabelecidos pela literatura espanhola orientariam decididamente todas as demais literaturas peninsulares, inclusive a literatura portuguesa, influenciada pelo Barroco Espanhol.

Nesse período em que a literatura espanhola se exercia no auge de sua expressão, a literatura catalã se abismava no período conhecido como *Decadência*, com uma produção literária que se enquadra nos padrões do Barroco, Neoclassicismo e Ilustração. O Barroco Catalão é fruto direto da já esmagadora preponderância de Castela na geopolítica ibérica. São ilustrativos desse período autores como Pere Serafí, Joan de Timoneda, Francesc Vicenç Garcia, Francesc Fontanella, entre outros.

A literatura galega permanecia estagnada dentro do período conhecido como Séculos Escuros, três séculos em que a produção literária em língua galega foi praticamente nula. Disso resulta uma ruptura insuperável entre a tradição literária medieval e a literatura galega moderna. De qualquer forma havia alguma produção literária ainda que incipiente, conforme assinalado por VARELA JACOME ao comentar uma viagem de Lope de Vega à Galiza:

al desembarcar en La Coruña, en 1588, de la nave San Juan, una de las salvas del desastre de la Invencible, y atravesar nuestra región, no descubriría ningún poeta importante (...) En realidad, no existe esa laguna que han querido ver algunos historiadores de nuestra literatura (...) Los nobles gallegos que frecuentaban la corte cultivaban la literatura. (VARELA JACOME, 1951, p. 97-98)<sup>x</sup>

Já a literatura basca desse período encontrava-se em plena ascensão, iniciando sua manifestação escrita com a publicação do primeiro livro em língua basca: o poemário *Linguae Vasconum Primitiae* (1545), de autoria do padre Bernat Etxepare (1480?-?).

#### **1.4.4 Ilustração e Romantismo (séc. XVIII a c. 1860)**

Nesse período os padrões estéticos vêm de fora da Península. A Ilustração, corrente de pensamento predominante no séc. XVIII, caracteriza-se por uma atitude de pensamento e de ação voltada para a reflexão racional. Para as Poesias de Espanha, em comparação com as demais literaturas europeias, a Ilustração foi um período de relativa estagnação.

---

Em meados do séc. XIX as quatro literaturas passam a ter em comum os valores do Romantismo, incorporados de acordo com as idiosincrasias locais. O Romantismo no País Basco e nos Países Catalães se materializa na realização de Jogos Florais, certames literários que se prestavam à difusão da língua e da literatura locais. O País Basco contou ainda com um poeta andarilho e trovador como Etxahun (1786-1862), com uma biografia repleta de infelicidades e tragédias pessoais, a ponto de torná-lo um personagem romântico reconhecido por toda a Europa. A poesia espanhola contava com escritores como Espronceda e Bécquer, enquanto que a literatura galega marchava na trilha do Pré-Ressurgimento, ao resgatar a tradição literária em língua galega.

#### **1.4.5 Renascimentos (c. 1860 à Guerra Civil)**

O período que vai de meados da segunda metade do século XIX até a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) é marcado pelo renascimento das literaturas galega (*Rexurdimento*), catalã (*Renaixença*) e basca (*Eusko Pizkundea*), que conjuntamente atingem um novo período de esplendor. Essa época coincide com a industrialização e consequente enriquecimento das regiões periféricas da Espanha, em especial da Catalunha e do País Basco, e com a alvorada de seus movimentos nacionalistas, que buscavam revalorizar a cultura e os costumes locais. Nesse contexto é possível entender o súbito prestígio de que passam a gozar os idiomas locais, o que implicou um imediato florescimento das literaturas galega, catalã e basca. Conforme destaca o crítico basco IÑAKI ALDEKOA:

El romántico siglo XIX sintió una especial predilección por las culturas populares como manifestación de su espíritu. El énfasis puesto en el pueblo o, cuando menos, en aquella parte del mismo que revelaba su fisionomía primigenia, dirige su mirada hacia las prácticas y manifestaciones –trabajos y juegos– que guardan el sabor de las virtudes tradicionales y sus rasgos morales. La lengua vasca se revelaba como su salvaguarda. (ALDEKOA, 2004, p. 90)<sup>x</sup>

O início do séc. XX é marcado pelas correntes vanguardistas, incorporadas de maneira desigual pelas quatro literaturas. A poesia basca aproveitou o Modernismo para atualizar-se e reinventar-se; as literaturas catalã e galega acompanharam de perto toda a revolução vanguardista; já a literatura espanhola tardou a assimilar os novos códigos estéticos, fazendo-o afinal e tardiamente por influência da literatura hispano-americana, ademais de ter sido profundamente marcada pelas novas inflexões concebidas pela Geração de 98 e pela renovação estética introduzida pela Geração de 27.

---

A Guerra Civil Espanhola afinal surpreende as quatro literaturas em um período de inédito equilíbrio, quando partilhavam um único momento de esplendor em comum. Com o desaparecimento de toda uma geração de escritores, perdida na guerra e no exílio, as quatro literaturas se veem lançadas conjuntamente em um movimento de irremediável decadência.

#### **1.4.6 Era das Crises (1940 em diante)**

Se por um lado a Guerra Civil representa um elemento de ruptura interna para cada uma das quatro literaturas, por outro lado representa um ponto de convergência inédito entre elas, que as aproximara pela primeira vez na história a partir das questões que se lhes impunha.

Questões como “o que fazer para superar a decadência?”, “como recuperar o estado de normalidade literária?”, “como enfrentar a restrição linguística imposta pelo governo centralizador da Espanha que emergiu da guerra?” são pontos em comum que aproximam e irmanam as quatro literaturas, sobretudo as periféricas. Pela primeira vez na história, as literaturas galega, espanhola, catalã e basca têm algo em comum além da proximidade ou sobreposição geográfica: os questionamentos levantados pela Crise do Pós-Guerra. As respostas para essas perguntas serão encontradas de maneiras diversas por cada uma das literaturas. Essa crise será afinal superada, ainda que de maneiras e em tempos desiguais, sendo então substituída por uma crise de outra ordem, a que podemos chamar de Crise da Pós-Modernidade.

Ao analisar a poesia espanhola posterior aos anos 1970, Calles Vales e Bermejo Meléndez concluem que “é a diversidade, a ausência de tons que a caracteriza. A cultura pop (último grande movimento estético), que deu tantas boas amostras em outros âmbitos, transplantada à poesia resulta vazia e apodrece quase instantaneamente nos epígonos do século XX: os poemas de antanho permanecem vivos, e os atuais nascem mortos: nem são conhecidos, nem são lidos, nem interessam a ninguém” (CALLES VALES / BERMEJO MELÉNDEZ, 2001, p. 244, tradução livre). Essas conclusões catastróficas, que são a síntese da Crise da Pós-Modernidade, podem ser aplicadas conjuntamente às quatro literaturas modernas da Espanha.

As formas como a Crise do Pós-Guerra foi superada por cada uma das quatro literaturas e os novos questionamentos introduzidos pela Crise da Pós-Modernidade, em toda a sua complexidade, estão entre os objetos de estudo propostos pela presente pesquisa.

## **2 Fronteira literária entre o português e o espanhol na América Latina**

---

No contexto latino-americano a “vizinhança” e o convívio fronteiriço de duas línguas ibéricas, o português e o espanhol, não gerou as mesmas consequências observadas na Península Ibérica.

Por aqui não se observa o bilinguismo literário até hoje característico do sistema peninsular; não há registro de autores latino-americanos que tenham produzido uma obra relevante em ambas as línguas, a despeito de alguns casos isolados e de menor vulto. Afonso X compoendo em galego-português e Camões em espanhol corresponderia, para nós, a Machado de Assis escrevendo em espanhol e Borges em português. Não há nenhum exemplo de peso que se possa invocar.

As influências mútuas entre as literaturas brasileira e hispano-americana são extremamente limitadas e tardias. No Brasil as letras hispano-americanas só ganham peso a partir do *Boom Latino-Americano*, entre os anos 1960 e 1970, com escritores como Alejo Carpentier (1904–1980), Julio Cortázar (1914–1984), Carlos Fuentes (1928– ), Mario Vargas Llosa (1936– ) e Gabriel García Lorca (1928– ). Antes disso predominava o desconhecimento mútuo. O estilo chamado Neobarroco, de fins do séc. XX e início do XXI, é o único movimento relevante a congregar escritores dos dois lados da fronteira literária.

De maneira geral pode-se dizer que há um conhecimento maior do leitor brasileiro médio a respeito da literatura hispano-americana do que o inverso. É uma situação oposta ao que ocorre na música, em que os ritmos e artistas brasileiros são bastante difundidos nos países hispano-americanos, ao passo que a música latina é pouco conhecida do grande público e muitas vezes tida como exótica no Brasil. As obras que conseguem maior difusão são poucas e pouco representativas. Dizer por exemplo que Shakira, cantora e dançarina colombiana bem conhecida no Brasil, representa a difusão da música hispânica no Brasil seria o mesmo que se considerar Paulo Coelho, o escritor brasileiro mais lido e publicado na América Latina, como representativo da literatura brasileira.

Portanto, como se verifica uma histórica situação de desconhecimento recíproco no campo literário, não há que se inquirir sobre uma suposta dialética histórica entre as literaturas brasileira e hispano-americana no estilo do que se observa no contexto ibérico, conforme explicado supra.

De qualquer forma, é importante destacar-se que a fronteira literária entre o português e o espanhol na América Latina gerou um fruto inesperado, de todo alheio à experiência histórica observada na Península Ibérica. Do choque entre os dois sistemas literários surgiu uma linguagem totalmente nova, que vem desbravando um caminho tão corajoso quanto por vezes temerário. Trata-se da florescente literatura em portunhol.

---

## 2.1 O portunhol

O portunhol é uma “interlíngua” que se forma do contato entre falantes das línguas portuguesa e espanhola. É uma língua mestiça, híbrida, nascida espontaneamente do convívio entre falantes do português e do espanhol, que não se deixa domar por regras gramaticais nem se limita a um léxico estruturado. Caracteriza-se pela oscilação entre o português e o espanhol, mantendo-se permanentemente aberta, sem estruturar-se segundo um código previamente estabelecido. Não se pretende uma língua à parte e se reinventa a cada dia.

É um eficiente recurso de comunicação que viabiliza o comércio, o turismo e outras relações interpessoais nas zonas de fronteira, sobretudo em situações que não exigem o emprego de estratégias retóricas mais elaboradas nem maiores formalidades. Tanto os lusofalantes quanto hispanofalantes em geral sentem-se confortáveis para empregar um léxico e uma sintaxe que julgam, no mais das vezes equivocadamente, aptos a estabelecer uma comunicação precisa com o outro.

Curiosamente, muitas pessoas julgam dominar perfeitamente a outra língua enquanto, na verdade, fazem uso inadvertido do portunhol.

## 2.2 A literatura em portunhol

O poeta modernista Oswald de Andrade (1890–1954) foi um dos primeiros autores brasileiros a empregar o portunhol na literatura, como se vê nesta passagem de *Serafim Ponte Grande*, romance publicado em 1933:

Uma vez puso dos ingleses nocaute em la calle! Pasavam e mi daban encontrones todavia! Yo me fui arrabiando e exclame: - Animales! Hijos de puêta! Se volvieron luego diez ou doce! Mas antes de fechar el tiempo, dê al primeiro uno swing em la nariz, al segundo um chochet em la padaria. Fuemos todos parar em el pau. Se reía de mi muque el jefe de Polizia! E me invito para instrutor de Box de sua famijia! (ANDRADE, 1975, p. 262, *apud* FERRO)

A expressão “Hijos de puêta”, acima, lembra tanto *hijos de puta* quanto *hijos de poeta*. Isso demonstra já aí uma das potencialidades do portunhol que viriam a ser amplamente exploradas por outros autores, a polissemia, a multiplicidade de

significados. O que na linguagem cotidiana resulta ser acidental poderia ser cultivado de maneira consciente na literatura.

No campo da cultura de massas oportunhol é empregado desde há muito tempo. Para citar-se um único exemplo, a telenovela *Ti Ti Ti*, exibida pela Rede Globo entre 1985 e 1986, tinha um personagem que fingia ser um famoso costureiro espanhol, de nome Victor Valentín, interpretado pelo ator Luis Gustavo. O personagem tinha como característica marcante o fato de empregar um espanhol fajuto, cheio de erros e improvisos sintáticos e semânticos, que bem caracterizam oportunhol.

Outro exemplo, já na seara da cultura pop dos anos 1990, é a publicação das tirinhas de *Los três amigos*, com personagens criados pelos cartunistas Angeli, Glauco e Laerte, aos quais mais tarde aderiu Adão Iturrusgarai.



fonte: <[www2.uol.com.br/laerte](http://www2.uol.com.br/laerte)>

Assim como os três mosqueteiros eram quatro, *Los três amigos* eram também quatro personagens, caricaturas de seus autores que vivenciavam aventuras rocambolescas no velho oeste mexicano. Um dos traços mais cômicos da tirinha era o emprego de umportunhol carregado e repleto de engenhosos “neologismos”, como se pode observar na tirinha acima.

De volta à literatura, o escritor e antropólogo argentino Néstor Perlongher (1949–1992), por muitos anos radicado no Brasil, considera oportunhol como uma possibilidade de experimentação poética, um instrumento da comunicação cotidiana empregado a serviço da criação poética. Nesse sentido, declarou em uma entrevista que “hay posibilidades poéticas del portuñol que son muy interesantes. Hay cosas que pasadas del registro del español al portugués son una espécie de *poesía automática*”,

---

concluindo que “Lo genial del portuñol es que existen las mismas palabras y dicen cosas diferentes: *porra* aqui es palo, em Brasil es semen”. (PERLONGHER, 2004, p. 284 e 313)

Para Perlongher a potencialidade do emprego do portunhol na poesia reside, portanto, nas possibilidades de exploração das ambiguidades entre os dois idiomas que lhe dão origem. A abertura para contribuições das populações marginais, o emprego facilitado do baixo calão e das gírias de rua e dos desvios populares à norma culta seriam outros fatores a seduzir os escritores a adotarem o portunhol como linguagem literária.

Perlongher citou acima as possibilidades da ambivalência do termo “porra”. Seguindo sua linha de raciocínio, listamos a seguir alguns exemplos de falsos cognatos cuja polissemia interlinguística poderia ser explorada por um autor em portunhol (com *itálico* em espanhol, em português sem):

---

<i>acceso</i> (entrada)	acesso ( <i>encendido</i> )
<i>acordar</i> (lembrar; pôr-se de acordo)	acordar ( <i>despertarse; ponerse de acuerdo</i> )
<i>acreditar</i> (garantir)	acreditar ( <i>creer</i> )
<i>asignatura</i> (disciplina)	assinatura ( <i>firma</i> )
<i>cachorro</i> (filhote)	cachorro ( <i>perro</i> )
<i>calzada</i> (meio da rua)	calçada ( <i>acero</i> )
<i>cola</i> (fila)	cola ( <i>pegamento</i> )
<i>crianza</i> (criação)	criança ( <i>niño</i> )
<i>dirección</i> (endereço)	direção ( <i>sentido</i> )
<i>escritorio</i> (escrivania)	escritório ( <i>oficina</i> )
<i>estante</i> (prateleira)	estante ( <i>estantería</i> )
<i>ferias</i> (feiras)	férias ( <i>vacaciones</i> )
<i>jornal</i> (salário diário)	jornal ( <i>periódico</i> )
<i>largo</i> (comprido)	largo ( <i>ancho</i> )
<i>oficina</i> (escritório)	oficina ( <i>taller</i> )
<i>rato</i> (lapso de tempo)	rato ( <i>ratón</i> )
<i>rojo</i> (vermelho)	roxo ( <i>morado</i> )
<i>rubio</i> (loiro)	ruivo ( <i>pelirrojo</i> )
<i>vaso</i> (copo)	vaso ( <i>jarrón</i> )

O escritor paranaense Wilson Bueno (1949–2010) é o autor de uma obra canônica em portunhol, *Mar paraguay* (1992), numa linguagem resultante da mescla do português, do espanhol e do guarani.

O poeta e editor Douglas Diegues (1965– ), carioca de origem e radicado na fronteira Brasil-Paraguai, criou o movimento *Portunhol Salvaje*, que reúne diversos autores latino-americanos em busca das possibilidades da linguagem híbrida de nossa fronteira literária. É hoje o autor mais representativo e militante dessa nova vertente que, ao eleger o portunhol como meio de expressão poética, representa uma reação e uma resistência ao mercado, opondo-se à dicotomia centro–periferia.



---

A escritora argentina Gabriela Bejerman (1973– ), no livro *Presente perfecto* (Interzona, 2004), que reúne duas novelas breves, faz uso de inúmeras expressões em portunhol em meio a um relato lésbico de uma viagem a turismo ao Rio de Janeiro.

## **Considerações finais**

Na Península Ibérica o convívio de inúmeras línguas em um espaço diminuto gerou importantes impactos no âmbito da literatura. A fronteira literária repercutiu em especial na situação de bilinguismo literário por parte de inúmeros autores, antigos e atuais, assim como num movimento permanente de influências mútuas entre as principais literaturas da região: a portuguesa, a espanhola, a catalã, a galega e a basca. Essas quatro últimas, em especial, têm historicamente estabelecido uma relação dialética baseada na alternância de posições de predomínio de umas em relação às outras.

Já na América Latina a fronteira literária entre o português e o espanhol não seguiu o movimento observado no contexto ibérico. Por aqui não se observou o bilinguismo literário e as influências mútuas são deveras limitadas. Por outro lado, a promissora literatura em portunhol vem a constituir a mais concreta instância de integração e livre-circulação em nossa fronteira literária sul-americana.

## **Bibliografia**

ALDEKOA, Iñaki. *Historia de la literatura vasca*. Donostia: Erein, 2004.

ARIZTIMUÑO, José de (“Aitzol”). *Idazlan guztiak = Obras completas*. 6 vols. San Sebastián: Erein, 1986-1988.

CALLES VALES, José; BERMEJO MELÉNDEZ, Belén (Org.). *Colección de poemas: los mejores versos épicos, dramáticos y de amor escritos en lengua castellana a lo largo de la historia*. Madrid: El Ateneo, 2001.

---

FERRO, Gabriela Beatriz Moura. *A poesia desterritorializante de Néstor Perongher – uma leitura de Hule*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GARCÍA SIMÓN, Diana. Ausias March y Garcilaso de la Vega: una comparación. (S.d.) In: *Liceus Portal de Humanidades*. Disponível em: <<http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/0440.asp>>. Acessadp em: out.2009.

KORTAZAR, Jon. *Diglosia y literatura vasca*. Postgrado Especialista en Estudios Vascos: Ciencias Humanas, Sociales y Naturales. [S.l.]: Fundación Asmoz, [2007].

\_\_\_\_\_. Olhar milenarista sobre a literatura basca. In: *Revista Cult*, n. 46, maio 2001. p. 55-57.

KORTAZAR, Jon; ELORTZA, Jerardo (Coords.). *Lengua y literatura*. Postgrado Especialista en Estudios Vascos: Ciencias Humanas, Sociales y Naturales. [S.l.]: Fundación Asmoz, [2007].

PERLONGHER, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

PRIETO, Melquíades (Edición). *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2000.

VARGAS, Fábio Aristimunho. *Panorama histórico de la poesía vasca: una mirada lusohablante*. 2008. 78 f. Trabajo de investigación (Postgrado en estudios vascos) – Fundación Asmoz de Eusko Ikaskuntza / Universidad del País Vasco, São Paulo / Foz do Iguaçu.

\_\_\_\_\_. (Org. e trad.). *Poesia basca: das origens à Guerra Civil*. São Paulo: Hedra, 2009.

---

\_\_\_\_\_ (Org. e trad.). *Poesia catalã*: das origens à Guerra Civil. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_ (Org. e trad.). *Poesia espanhola*: das origens à Guerra Civil. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_ (Org. e trad.). *Poesia galega*: das origens à Guerra Civil. São Paulo: Hedra, 2009.

---

## **Dificultades del alumno brasilero para el aprendizaje del español**

**Nora Lucía Fragalá – UNILA –**

**Universidade Federal da integração latinoamericana**

Portugués y español son consideradas lenguas hermanas, como pertenecientes a la misma familia lingüística. Ambas tienen un tronco común: el latín y una historia evolutiva paralela: la popularización del idioma latino clásico de la península ibérica y de allá para América.

Esa proximidad por la ascendencia, es un primer dato que nos permite concluir que hay algo que aproxima lingüísticamente a los hablantes de portugués y de español. Es una realidad fácilmente constatable entre las lenguas románicas, que el portugués y el español son las lenguas que mantienen mayor afinidad entre sí.

Por ser lenguas hermana tan próximas, existe una proximidad tipológica entre ellas. Ellas

coinciden en el orden canónico de la oración, la fuente del léxico es básicamente la misma y comparten las bases culturales donde ellas se asientan.

Hay quien propone que se trata de casi variaciones dialectales una de la otra. Esto hace que los estudiantes de las lenguas no sean considerados verdaderos iniciantes, pues en la práctica, todo hablante cuenta con conocimientos y habilidades comunes de las lenguas, que los sitúan con un índice posterior a elemental en su comprensibilidad.

Esa facilidad que el estudiante cree tener al intentar reproducirla corresponde, en realidad, a una facilidad engañosa, pues ese sentimiento de casi saber la lengua, lo lleva a pensar que no precisa aprenderla porque ya la sabe naturalmente.

---

Esa proximidad real que existente entre la lengua española y la portuguesa provoca sentimientos y constataciones contradictorios entre los aprendices. Por un lado, tienen la sensación que la tarea de aprendizaje va a ser facilitada y por el otro que esa misma tarea va a ser complicada, justamente, por la falta de definición de los aspectos lingüísticos entre ellas, ya que en la práctica, el portugués parece ser un español mal hablado y viceversa.

Una percepción frecuente de los aprendices brasileños del español es la que ellos están hablando y escribiendo de forma equivocada su propia lengua al intentar hablar y escribir en la otra. Esa facilidad engañosa que el aprendiz siente al iniciar el aprendizaje de una lengua tan próxima a la suya se debe a la dificultad de notar las diferencias existentes entre su lengua y la lengua que va a aprender.

¿Y cuál es la lengua que el aprendiz del español va a aprender?

Aquí nos enfrentamos con un problema que debe ser tratado.

El español, lengua hablada por más de 350 millones de personas distribuidas en 21 países, al igual que todas, tiene la tendencia natural de sufrir variaciones lingüísticas. Sin embargo, esas variedades son poco consideradas en muchísimas instituciones de enseñanza de Brasil por diferentes razones como ser por imposición de una determinada variedad específica, por haber pocos profesores con conocimientos dialectológicos, por el predominio de materiales didácticos editados en España, que en su mayoría, no considera con la debida importancia las variedades americanas de la lengua.

La lengua, aparentemente heterogénea tiene, sin embargo, un fondo común homogéneo que permite la comunicación plena entre todos los hispanohablantes, pues su estructura es exactamente la misma y las variaciones existentes son mínima frente a la unidad evidenciada por la lengua de Cervantes.

La variedad que se debe adoptar para su enseñanza, depende de razones externas a la lengua relacionadas al contacto directo o indirecto que el aprendiz brasileño tenga con ella.

En el caso de regiones donde haya contacto directo por tratarse de zonas fronterizas del sur con Paraguay, Argentina o Uruguay, por ejemplo, la propuesta debería incluir la variedad rioplatense, variedad con la que los alumnos brasileños van a tener, seguramente, más contacto.

---

En regiones donde el contacto es indirecto, o sea, en aquéllas donde no exista frontera con países de lengua española, los profesores deben adoptar su propia variedad o la variedad aprendida, caso no sean hablantes nativos.

Sea cual sea la variedad adoptada para la enseñanza, el profesor no se debe olvidar de hacer referencia, constantemente a las diferentes variedades existentes, para que los alumnos tengan la posibilidad de usar la que más les interese o la que les proporciona mayores condiciones para ampliar los horizontes de la lengua que estudia, siempre enfatizando el hecho de que no hay una variedad de lengua que tenga más prestigio que otra, que no hay una variedad mejor que otra....

La elección de una determinada variedad de lengua a ser enseñada puede no obedecer apenas a la misión de la institución involucrada o a la valorización que de ella haga su cuerpo docente sino también, al origen de las publicaciones y al material didáctico disponible, o mejor dicho, a la falta del material didáctico lo suficientemente amplio, que abarque la diversidad y que sea bien elaborado para ocuparse de las diversidades lingüísticas de lengua española existentes.

Un ejemplo suficientemente significativo para ilustrar este descaso es la poca importancia que muchas editoras dan al uso del “vos”, partícula de tratamiento promominal informal típica latinoamericana que recibe el nombre genérico de “voseo” y consiste en la sustitución del pronombre de 2º persona singular “tu” por “vos” y la respectiva forma verbal que lo acompaña derivada de modificaciones de la 2º persona del plural, utilizado profusamente en Argentina, Uruguay, Paraguay, Costa Rica, Honduras, El Salvador, Nicaragua con algunas variantes y entre minorías de Chile. Esta forma verbal que se realiza en las formas del Presente del Modo Indicativo y Subjuntivo y en el Modo Imperativo es tratada como **Regionalismo** u ocupa el tópico Curiosidades o de Pie de Página de muchos libros de enseñanza de español.

Veamos algunos ejemplos ilustrativos... **Vos cantás** muy bien.

**Sos** muy simpática

Es necesario que **vos nos contés** lo que sepas.

¡**Vení** temprano !

**Abrigáte** que hace frío

---

¿Es lógico considerar Regionalismo a un elemento lingüístico utilizado en tantos países mientras que la forma pronominal de 2º persona del plural “vosotros” típica y propia del español peninsular, aunque no usado en todas las regiones de España o sea, un elemento sí minoritario, ocupa su lugar específico en la sección correspondiente a pronombres de todos los libros didáctico de lengua españolas?

Hay otros aspectos que también deben ser considerados cuando nos referimos a los problemas que enfrenta un estudiante brasilero que aprende la lengua española.

Con relación al sistema fonológicos existe la creencia popular que el portugués es más difícil de ser aprendido por hablantes hispánicos que lo contrario. Se constata que el sistema fonológico del portugués es más complejo que el de español. El sistema vocálico del portugués de 12 entidades formado por vocales abiertas y cerradas además de las nasales lo es, si comparado con las únicas 5 vocales orales del español, cada una con un único sonido distintivo, solo que a ninguna de ellas le falta correspondencia con los sonidos vocálicos del portugués.

El español presenta ciertas peculiaridades, no con las vocales sino con la pronunciación de algunas consonantes aunque ello no justifique la mayor dificultad atribuída a su aprendizaje.

Existen consonantes que presentan diferencia generalmente relacionadas a diversidades socioculturales o regionales.

Con la **c** y **z** tenemos un ejemplo. Mientras la pronunciación española de las dos consonantes se aproxima al sonidos de **th** de la lengua inglesa, en casi toda América y gran parte de España ocurre lo que se domina seseo, donde no hay diferencia de pronunciación entre **c** y **z** y el sonido de la doble **ss** del portugués, al paso que la consonante **s**, una fricativa alveolar sorda es pronunciada como **s** en posición inicial en palabras portuguesas como

**sopa    sete**

La **ch** se pronuncia como la **tch** del portugués, una fricativa palatal sorda. No existe en español, la pronunciación de la fricativa palato alveolar del portugués como el de

**show    chave    Xuxa**

---

La **d** y la **t** se aproximan a la pronunciación del sur de Brasil, sin palatalización, en español.

Hay **d** final muda es común en muchas palabras del español y en posición final de sílaba pronunciándose una fricativa interdental como en

usted      felicidad.....ciudad

Por otro lado, no existe la *i* epentética del portugués cuya falta bastante dificulta la pronunciación al alumno brasilero.

La pronunciación de las sílabas **ge, gi, ja, je, ji, jo, ju** es siempre fricativa velar sorda, bien diferente de la pronunciación portuguesa de **j** como por ejemplo

<b>gente</b>	<b>jente</b>
Argentina	Arjentina
<b>gigante</b>	<b>jigante</b>
magia	májica

En casos de **l** en final de palabra, en el medio de ella o de sílaba, el aprendiz brasilero deberá tomar cuidado para no vocalizar la pronunciación como una **u**, pues en cualquier posición, la consonante **l** será una lateral alveolar sonora. Puede producirse confusión, por ejemplo en la pronunciación de las palabras

**auto** y **alto**, diferentes en español, iguales en portugués .

La pronunciación de la consonante **ll** proporciona problemas al aprendiz brasilero de español porque aunque una de sus pronunciaciones se asemeja mucho a la de su dígrafo **lh**, una lateral palatal sonora, en otras sucede lo que se conoce como **yeísmo** entre los hispanos que consiste en pronunciar **ll** como **y** y los hablantes de portugués lo hacen casi como pronuncian la consonante **j** de su alfabeto



---

<b>calle</b>	<b>llorar</b>	<b>llegar</b>
<b>caje</b>	<b>jorar</b>	<b>jegar</b>

o pueden hacerlo como los centroamericanos con pronunciación bien más suavizada de **i** o **li**.

<b>calle</b>	<b>llegar</b>
<b>calie</b>	<b>liegar</b>

Sin embargo, la consonante **r** es la que ofrece los mayores problemas al aprendiz de español debido a sus varias realizaciones. Mientras que, la **r** que aparece en posición media de la palabra tiene un sonido suave, una vibrante alveolar sonora, igual a la pronunciación del portugués del sur de Brasil como en

**cará** o **arquitectura**

la **r** en posición inicial de palabra, la **r** que se usa con las consonantes **n, l** o **t**, o entre dos vocales con sonido fuerte, tiene sonido de **rr**, o sea, sonido fuerte, una vibrante múltiple.

<b>rosa</b>	<b>ruta</b>		
<b>Carlos</b>	<b>Enrique</b>	<b>puerta</b>	<b>alrededor</b>
<b>perro</b>	<b>carro</b>		

El aprendiz de español debe estar atento para la pronunciación de palabras como

**Rosa, Ramón y rojo**  
**jamón, jarro y Juan**

donde la **r** de **Rosa, Ramón y rojo** tiene un sonido muy fuerte, mientras que la **j** de **jamón, jarro** o **Juan** imita al sonido que consiguen producir los cariocas para la consonante **r** al intentar pronunciar la palabra hispana **hijo**.

---

Desde el punto de vista morfológico, el aprendiz brasilero de lengua española se enfrenta a algunos problemas que el profesor debe tener cuidado de señalar.

El artículo **lo**, específico de la lengua española, no tiene correspondencia con el portugués. El aprendiz suele confundirlo con el artículo masculino **o** de la lengua portuguesa. Muy frecuentemente lo utiliza, equivocadamente, como siendo el singular de LOS, artículo determinante masculino plural del español, o sea

EL por	LO	LOS
	sing	plural

**Lo** niño es bueno      **O** menino é bom.

Solo que, el artículo neutro **lo**, ni femenino ni masculino, ni singular ni plural no se usa con sustantivos sino que, básicamente, lo hace con adjetivos con sentido abstracto, adverbios, oraciones introducidas por el relativo **que** como aparece en los siguientes ejemplos

**Lo** barato sale caro .

No sabes **lo** complicada que es mi situación.

Si supieras **lo** mucho que te quiero.

¿Encontraste **lo** que buscabas?

El aprendiz debe saber desde los primeros contactos, sobre la existencia de sustantivos heterogénicos entre las lenguas, a fin de evitar equívocos comunes e innecesarios en su uso.

Aquí algunos ejemplos en relación al género de sustantivos heterogénicos

el puente	el aprendizaje	el viaje
la leche	la costumbre	la sangre etc

---

Conocer los diferentes niveles y tipos de heterosemánticos entre las lenguas también es importante. Hay estudios que indican que entre el español y portugués, más del 90% de su léxico está constituido por cognatos homosemánticos entre los cuales casi el 60% son cognatos idénticos y cerca del 35% pueden ser fácilmente reconocidos con la inclusión, exclusión, sustitución o dislocamiento de una o dos letras o sílabas dentro de la palabra. Algunos ejemplos

alumno	aluno
establecer	estabelecer
barrio	bairro
población	população
mujer	mulher

En el análisis de supuestos cognatos entre las lenguas se encuentran palabras sinónimas intralingüísticas de diferente frecuencia de uso en los dos sistemas lingüísticos, como por ejemplo

Enfermedad y dolencia  
Enfermidade y doença

Palabras con intersecciones parciales de sentido, como por ejemplo “mismo” del español y “mesmo” del portugués entre las que hay ocurrencias de la misma significación en las dos lenguas

Escuchamos la **misma** música varias veces.  
Ouvimos a **mesma** música várias vezes.

y con diferentes valores sintácticos entre el español y el portugués

a. Valor concesivo

Quiero viajar este final de semana **aunque** llueva.

---

Quero viajar neste final de semana **mesmo** se chover.

No habla de sus sentimiento **ni siquiera** con sus amigos.

Não fala dos seus sentimentos **nem mesmo** com os amigos.

b. Valor enfático de adverbio

La muchacha es **realmente** muy simpática.

Ela é **mesmo** muito simpática.

c. Valor inclusivo.

**Incluso** los valientes temblaban.

**Mesmo/até** mesmo os corajosos tremiam.

Otras veces los vocablos presentan intersección total en diferente registro de uso, como en las siguientes expresiones

**Vivir**, en español, significa residir en un lugar mientras que la lengua portuguesa se expresa el mismo concepto con el verbo **morar** y se deja el verbo **vivir** para el sentido de estar vivo, conducir la propia vida de determinado modo.

También hay cognatos con diferentes significados aunque con igual o casi igual escritura. Son los falsos cognatos o heterosemánticos. Un ejemplo de ello está en la palabra **empleado** del español y **empregado** del portugués con marcada diferenciación de desprestigio social en lengua portuguesa.

Los falsos cognatos pueden ser analizados diferenciándolos entre falsos cognatos lexicales y falsos cognatos estructurales

---

Entre los falsos cognatos lexicales existen ejemplos bien conocidos entre los aprendices brasileros de español

**Barrer** el patio con la **escoba** .

**varrer** o pátio com a **vassoura**.

Recoger la **basura** .

pegar ol **lixo** .

**Cepillarse** los dientes .

**escovar** os dentes .

También los que combinan palabras gramaticales con estructuras sintáticas de forma diferente entre las dos lenguas.

**Formar parte de algo** en lengua española

**Fazer parte de algo** en lengua portuguesa

o los que usan preposiciones como regentes distintivos entre la dos lenguas. Un ejemplo es el verbo preocuparse de las dos lenguas donde

en lengua portuguesa es **Preocupar-se em** algo

en lengua española es **Preocuparse por** algo

o el adjetivo responsable donde en lengua española es ser **responsable de** algo y

algo en lengua portuguesa es ser **responsável por**

El uso de ciertos verbos y sus preposiciones regentes o no también apuntan diferencias entre las dos lenguas

**A mí me gustan** los helados.  
sorvetes.

**Gosto de**

**Necesitamos** tu ayuda.  
ajuda.

**Necessitamos da** tua

---

Los verbos de movimiento en español son regidos por la preposición **en** mientras que en portugués lo son por la preposición **de**

Viajar **en** tren en español

Viajar **de** trem en portugués

En las perífrasis verbales formadas por el **verbo ir** con **infinitivo**, la lengua española incluye la preposición **a** obligatoriamente.

Mañana **voy a comprar** el pasaje.

a diferencia de lo que sucede en lengua portuguesa

Amanhã **vou comprar** a passagem.

El complemento directo preposicionado del español demuestra una diferencia notable de interpretación y de uso entre las preposiciones del español y el portugués, pues la preposición **a** usada en español con los complementos directos animados, puede provocar fuerte distorsión de interpretación en la lengua portuguesa.

Ligou **a Ana**? Port.      1. ¿Llamó **Ana**? Esp.

Você ligou **para Ana**? Port.      2. ¿Llamó **a Ana**? Esp.

En 1. **Ana** corresponde al Sujeto de la oración y en 2. **Ana** corresponde al Objeto Directo preposicionado.

---

El uso profuso de pronombres en lengua española y su correcta posición en la oración constituye un desafío más para el alumno aprendiz del español. Su uso forma parte de la lengua cotidiana y su ausencia suena extraño al oído de un nativo. A diferencia del portugués, su posición en la oración depende exclusivamente del modo verbal. Así con Modo Indicativo, Modo Subjuntivo y Modo Potencial y en cualquier tiempo el pronombre se antepone al verbo y se usa separado de él.

¿Quién abrió **las ventanas**?

**Las** abrí yo .

Juan ha comprado **un auto** nuevo.

Juan **lo** ha comprado.

Yo tendría **una casa grande** si pudiese .

Yo **la** tendría si pudiese .

Cuando pidas **ayuda** la tendrás .

Cuando **la** pidas la tendrás .

En cambio, con Modo Imperativo o las formas nominales de infinitivo o gerundio el pronombre se pospone al verbo y se justapone a él directamente

¡Compren **el material solicitado**, por favor !

Cómpren**lo**, por favor

Antes de comprar **el libro**, averigüen el precio

Antes de comprar**lo**, averigüen el precio

La colocación sigue un único orden sea proclítico o enclítico: primeramente el pronombre que reemplaza al OI y en segundo lugar el que lo hace con OD.

---

La lengua española admite oraciones iniciadas por pronombres, siguiendo el orden de colocación mencionado, pero éstos nunca pueden colocarse entre dos verbos. También admite la duplicación del OI.

¿Entregaron **los documentos al contador**?

**Se los** entregaremos mañana.

Voy a comprar**le la casa a mis padres**.

Voy a comprá**rsela** a mis padres .

**Se la** voy a comprar a **mis padres**.

Otra confusión común entre alumnos brasileños aprendices de español reside en el uso de los verbos **haber** y **tener**, tal vez por analogía de uso en lengua portuguesa.

Recordar el valor semántico de ambos verbos para substituirlos por su significado puede servir de ayuda : mientras el verbo **tener** indica poseer, el verbo **haber** indica existir.

**Existen**  
baños.

La casa **tiene** tres cuartos y dos

**Hay** niños en la escuela todavía.

**posee**

El uso e inclusión inadecuado del infinitivo flexionado en lengua española es otro problema que enfrenta el aprendiz de español ya que en la lengua no existe esta forma verbal a diferencia del portugués. Frente a la imposibilidad de flexionar el verbo, el aprendiz siente dificultades cuando debe demostrar su eficiencia en la producción textual.

Nadie vió **entrar** a tu amigo.

Ninguém viu os teus amigos **entrarem**.

Para **hacer** la reunión vamos a avisar con antelación

Para **fazermos** a reunião vamos avisar com antecedência.



---

La falta del Futuro del Subjuntivo en lengua española también produce inseguridad y desconcierto entre los alumnos aprendices del español.

En lengua española prácticamente no se usa esta forma verbal, al paso que, en lengua portuguesa su uso es bastante amplio.

En español, el Futuro del Subjuntivo es substituído por la forma del presente del subjuntivo o presente del indicativo con oración condicional introducida por la conjunción **si**.

Se eu **tiver vontade**, irei ao cinema.

Si **tengo ganas** voy al cine.

Farei o trabalho **quando tiver tempo**.

Haré el trabajo **cuando tenga tiempo** .

A esta selección de problemas enfrentados por el alumno aprendiz de español se le suma la que se refiere a la mezcla de tiempos y modos verbales entre el español y el portugués.

El Pretérito Imperfecto del Subjuntivo en lengua española presenta dos formas en contextos de igualdad de uso, sin ninguna diferencia entre ellas y utiliza indistintamente las formas desinenciales de pretérito subjuntivo **era** o **ese**.

Si yo **pudiera** lo haría por usted.      Si yo **pudiese** lo haría por usted.

En portugués apenas es posible usar con igual sentido, la segunda que es muy semejante a la desinencia de Pretérito de Subjuntivo del portugués **esse**.

Se ele **pudesse** faria para você

Otro ejemplo

Si **pudiese** iría a verte .

---

Se pudesse iria te ver .

No sucede lo mismo con la primera desinencia presentada **era** que suele crear confusión entre los aprendices de español porque corresponde a la forma del Mais que Perfeito do Modo Indicativo del portugués que posee igual representación gráfica pero sentido y uso completamente diferente.entre las dos lenguas .

Ele me **esperara** até mais tarde naquele dia .

Él me **había esperado** hasta más tarde aquel día.

Si él me **esperara o me esperase** podríamos ir juntos al cine .

Se ele me **esperasse**, poderíamos ir juntos no cinema.

## **Bibliografia**

Actas del Congreso Brasileño de Profesores de Español (1993-1999) “**Dificultades para la enseñanza del español a lusohablantes** “ Brasília. Embajada de España

ARIAS, Sandra Di TULLIO. **Espanhol urgente para brasileiros**. Rio de Janeiro: Campus, 2000

ALMEIDA FILHO, J.C.P. **Dimensões comunicativa no ensino de linguas**. Campinas:

---

Pontes, 1993

BENEDETTI, A. M.. **Interferencias morfosintácticas y semánticas del portugués en el aprendizaje del español**, TESE. Madrid, 1993

CURSO de ACTUALIZACIÓN PARA PROFESORES BRASILEROS DE ESPAÑOL. **Aspectos gramaticales problemáticos en la enseñanza de español a lusohablantes**. Dra Maria Luz Gutierrez Araus. Rio de Janeiro de 2005

FANJUL, Adrián. **Gramática de español paso a paso**. São Paulo: Moderna .2005

LORENZO FEIJOO HOYOS, Balbina, HOYOS ANDRADE , Rafael **Dicionário de Falsos**

**Amigos do Espanhol e do Português**. São Paulo: Conserjería de Educacción de la

Embajada de España. Editorial Scritta.1998

MILANI, Esther. **Gramática de español para brasileiros**. São Paulo: Saraiva, 1999

MORENO C, y FERNANDES HERES, Gretel M. **Gramática Contrastiva: del español para brasileños**. Madrid: SGEL, 2007

NAVARRO TOMÁS, T. **Manual de pronunciación española**. Madrid.:REF1963

VARGAS SIERRA, Teresa. **Espanhol instrumental** Curitiba: IBPRX, 2005

---

## POÉTICA DA GUERRA: AS HISTÓRIAS DE UMA GENTE SEM HISTÓRIA

Adenilson de Barros de Albuquerque (PG – UNIOESTE/Fundação Araucária)

[adenilsonbar@gmail.com](mailto:adenilsonbar@gmail.com)

Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)

[chicofleck@yahoo.com.br](mailto:chicofleck@yahoo.com.br)

### Introdução

Para além dos textos que se pretendem rigorosamente historiográficos, existe uma quantidade considerável de narrativas que transitam entre a ficção e a história, publicadas entre 1898 e 2009, as quais têm como tema central os conflitos ocorridos em Canudos no ano de 1897. A mais conhecida, e talvez a grande influenciadora de todas as outras subsequentes a sua publicação, é o livro *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Este texto revelador de uma face do Brasil, em grande medida desconhecida pela “civilização” litorânea, não pode ser classificado simplesmente como histórico. Devido a sua pluralidade de abordagens, entre outras características que extrapolam qualquer redução, há muito de Geografia, Biologia, Botânica, Topografia, Religião, Política e criação literária. Sua leitura, até hoje instiga interpretações e reinterpretação relativas à Guerra de Canudos.

Outras três obras, cronologicamente próximas à publicação d’*Os Sertões*, porém sem o mesmo destaque e relevância desta, são: *Os Jagunços* (1898), de Afonso Arinos, livro que se aproxima bastante romance histórico tradicional expressivamente difundido por Walter Scott; e os textos mistos entre reportagem, história e ficção *O rei dos jagunços* (1899) de Manoel Benício, e *Accidentes da guerra* (1905), de Egmydio Dantas Barreto. Conforme Thomas Beebee (2007, p. 3), “são os três primeiros “factions” a tratar o assunto de Canudos. [...] estes autores evitaram os gêneros (relativamente) “puros” da Reportagem e da História, recorrendo em compensação a um gênero misto que acrescenta à suposta veracidade a imaginação”.

Após essas quatro publicações direcionadas a apresentar versões explicativas e interpretativas aos conflitos entre as forças armadas republicanas e os seguidores de Antônio Conselheiro, passa-se um período relativamente longo até vir á publico os romances históricos *Capitão Jagunço* (1958), de Paulo Dantas e *João Abade* (1958), de João Felício dos Santos. Ao referir-se a uma matéria de Otto Maria Carpeaux publicada

---

no jornal *O Estado de São Paulo* a 29 de novembro de 1958, Antônio Esteves (2010, p.60), lembra que *João Abade*

[...] faz uma reflexão sobre o romance histórico. O romance em questão, publicado naquele ano, traz como protagonista o jagunço João Abade, participante da Guerra de Canudos, e propõe uma revisão histórica, por meio da ficção, do tão discutido episódio da história brasileira, imortalizado pela escrita de Euclides da Cunha. A obra de Felício dos Santos, no entanto, ao contrário de muitas das obras que tratam do episódio e que tendem a colocar o foco narrativo no branco civilizado, pretende inverter esse foco, dando voz ao vencido (ESTEVES, 2010, p. 60).

Contudo, por coincidência ou influência propriamente dita, é somente a partir de *La guerra del fin del mundo* (1981), do peruano Mario Vargas Llosa, que surge, no Brasil, uma quantidade realmente expressiva de romances históricos dedicados à temática canudense. É importante ressaltar o caso brasileiro porque, antes do romance de Vargas Llosa, pelo menos outros três foram publicados sob a autoria de escritores estrangeiros. São eles: *A brazilian mistic* (1919), de R. B. Cunninghame Graham (traduzido no Brasil sob o título *Um místico brasileiro* (2002)), *Le mage du sertão* (1952), de Lucien Marchal (sem tradução para o português) e *Ítélet Canudosban* (1970), de Sándor Márai (na tradução brasileira de 2002, o título é *Verdicto em Canudos*).

Aqui, longe de pretender apresentar uma lista definitiva dos romances posteriores ao *La guerra del fin del mundo*, é possível mencionar os seguintes títulos:

*A casca da serpente* (1989), de José J. Veiga;  
*Canudos – libelo de um massacre* (1990), de Oswaldo Profeta;  
*As meninas do Belo Monte* (1993), de Júlio José Chiavenato;  
*Cidadela de Deus – a saga de Canudos* (1996), de Gilberto Martins;  
*Canudos – as memórias de frei João Evangelista de Monte Marciano* (1997), de Ayrton Marcondes;  
*O pacificador* (2004), de João Berbel;  
*Luzes de Paris e o fogo de Canudos* (2006), de Angela Gutiérrez;  
*A ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos* (2007), de Moacir Lopes;

---

*Antônio conselheiro – nem santo nem pecador* (2009), de Marcelo Biar; e  
*O Pêndulo de Euclides* (2009), de Aleilton Fonseca.

Nesses romances, é possível depreender distintos vieses ficcionais com que se podem vislumbrar um mesmo evento histórico. Recorrendo-se a abordagens teóricas que perceberam mudanças no modelo do romance histórico tradicional, as quais delinearão vertentes como a metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), o novo romance histórico (AÏNSA, 1991; MENTON, 1993) e o romance histórico contemporâneo de mediação (FLECK, 2008), os romances canudenses podem ser lidos e analisados, em maior ou menor medida, como instigadores de novos olhares para um evento que, até os dias atuais, permanece contraditório e obscuro quanto às suas causas e consequências. Os motivos e as condições da guerra em que milhares de pessoas foram mortas, ainda são assuntos controversos e, pela quantidade de romances que os representam, inacabados. Dessa forma, parece não haver dúvidas de que a liberdade ficcional a serviço da (re)escrita da história torna-se uma boa ferramenta para, senão solucionar, pelo menos sugerir leituras e não deixar que uma só verdade pareça sobre um acontecimento sangrento como foi a Guerra de Canudos. Antes, porém, de apresentar características de alguns dos romances aqui mencionados, buscar-se-á discorrer sobre pontos referentes à escrita da história e às características do romance histórico para que se tenha melhor entendimento sobre a relevância do texto ficcional como contribuinte perspicaz e necessário à compreensão do presente a partir de revisitas ao passado.

### **Escrita da história**

A objetividade dos textos históricos é o principal elemento que muitos historiadores opõem à liberdade criativa que constituiria a ficcionalidade das narrativas literárias não comprometidas com acontecimentos reais em tempo e espaço determinados. Mas tanto o fato representado de forma absoluta num texto histórico como a ficção totalmente imaginada sem qualquer tipo de vínculo com a realidade – do autor e do leitor – parecem não ser possíveis. Neste sentido, Walter Mignolo expõe que “quando falamos de literatura e de historiografia, empregamos a linguagem (tanto em função de enunciadores como de ouvintes ou leitores) de acordo com certas normas

---

determinadas pela comunidade literária ou historiográfica” (1993, p. 123). Dessa forma, percebe-se que o caráter convencional é comum às duas práticas discursivas as quais não funcionariam sem certo conhecimento compartilhado entre autor, obra e público. No âmbito dessas convenções tem-se que a de ficcionalidade não é, segundo o autor, “uma condição necessária da literatura, ao passo que a adequação à convenção de veracidade, ao que parece, é condição necessária para o discurso historiográfico” (1993, p. 125). No entanto, não se deve confundir “convenção de veracidade” com a “verdade” em si já que, entre o historiador e a realidade não mais existente, “que deixou de ser, a relação, nem de completo distanciamento nem de coincidência, só pode ser analógica, de caráter metafórico, o que é compatível com o plano configurativo da narrativa” (NUNES, 1988, p. 33).

Portanto, no plano da construção arbitrária tanto do texto histórico como ficcional, pode haver muito mais semelhanças do que se imagina. Todavia, isso não quer dizer que eles são exatamente a mesma coisa em relação aos eventos de que se ocupam. É nesta direção que Hayden White, em *Trópicos do discurso* (2001), admite uma diferenciação entre eventos históricos e eventos ficcionais “nos modos pelos quais se convencionou caracterizar suas diferenças desde Aristóteles” (2001, p. 137). Entretanto,

embora os historiadores e escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial, ou diccional, dos seus textos (2001, p. 136).

White não nega a importância dos textos históricos. Mas como crítico dos que defendem a História como uma entidade superior isenta de ideologia, não deixa de insistir, em *Meta-história* (1995), que o labor histórico não é nada mais que uma estrutura verbal na forma de um “discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os” (1995, p. 18). O teórico insiste no aspecto tropológico das narrativas históricas ao afirmar que o problema do historiador é construir “um protocolo lingüístico, preenchido com as dimensões léxicas, gramaticais, sintáticas e semânticas,

---

por meio do qual irá caracterizar o campo, os elementos nele contidos, nos seus próprios termos” (1995, p. 45).

Neste sentido, para White, toda obra que se pretende histórica não deixa de apresentar aspectos representacionais caracterizados pela metáfora, reducionistas pela metonímia, integrativos pela sinédoque e negacionais pela ironia assim como qualquer obra dita literária ou ficcional. Todo processo de escrita se reduz a uma seleção de dados “reais” ou não em que o autor obrigatoriamente os direcionam de acordo com o seu ponto de vista (ideologia) ou a sua expectativa em relação ao impacto que seu texto causará. Necessariamente ele estará constituído sob um ou mais trópicos conforme a teoria whiteana a qual entende o processo de “codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de ‘tipos’ específicos de estruturas de enredo [como] urdidura de enredo” (2001, p. 100). As proposições resultantes desta confecção do texto histórico geralmente preenchem certas exigências que, conforme explica Michel Foucault, são “complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se [...] no ‘verdadeiro’” (2010, p. 13).

Essas vertentes teóricas, como a proposta por H. White, são críticas aos estudos que se pretendem historicamente inquestionáveis e, principalmente, diferenciáveis quanto à forma como são urdidos. Um caráter polissêmico, convencionalmente estruturado e ideologicamente determinado é o que se percebe nas postulações de todos aqueles que veem nas obras históricas ou literárias nada mais do que construtos discursivos, mesmo que se pretendam metodologicamente diferentes. As condições de produção e a linguagem verbal comum tanto à História como à Literatura as colocam num mesmo bolo discursivo passível de interpretações várias e todas aceitáveis. Conforme White exemplifica ao se referir às representações alternativas, para não dizer mutuamente exclusivas que Michelet e Tocqueville tinham a respeito da Revolução Francesa, os historiadores [escritores] partilham com os seus públicos certas pré-concepções. Assim, a Revolução – ou qualquer outro acontecimento ou não acontecimento – “poderia ser contada, em resposta aos imperativos que eram de um modo geral extra-históricos, ideológicos, estéticos ou míticos” (2001, p. 101). Em outro lugar, para clarificar, o autor expõe que as histórias nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas antes como “estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que ‘comparam’ os acontecimentos nelas expostos a



---

alguma forma com que já estamos familiarizados em nossa cultura literária” (2001, p. 108).

Não distante em relação aos ensinamentos de Mignolo e White, Paul Ricoeur (1994), em crítica a correntes históricas que, em detrimento do aspecto narrativo, creditam a análise histórica a estruturas políticas, sociais, culturais, religiosas, de longa duração (*École des Annales*) ou a estruturas explicativas fechadas (orientação positivista), afirma ser “a refiguração do tempo pela narrativa [...] a obra conjunta da narrativa histórica e da narrativa de ficção” (p. 136). Posto isso, pode-se afirmar que não existem maiores diferenças entre história e ficção além da hipótese de que “o historiador ‘encontra’ suas histórias e as interpreta, ao passo que o ficcionista ‘inventa’ suas histórias a partir de outras” (JACOMEL & SILVA, 2009, p. 741). Tanto o caráter interpretativo como o inventivo, contidos no texto histórico ou ficcional, admitem uma infinidade de propostas que podem ser respectivamente reinterpretadas ou reinventadas pelos seus leitores. Portanto, outras demarcações fronteiriças até podem ser estipuladas entre História e Literatura; a verdade absoluta não mais.

## **O romance histórico**

A crítica literária aponta que a modalidade romanesca denominada romance histórico tem seu início com as obras *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819), do escocês Walter Scott. As narrativas influenciadas pelo modelo scotteano evidenciam informações históricas, em conformidade com as disponíveis na historiografia oficial, como pano de fundo ao desenvolvimento narrativo protagonizado por personagens fictícios. Essa estrutura romanesca é característica do Romantismo. No entanto, não deixa de ser possível vislumbrar obras que tenham esse formato como base na contemporaneidade.

Considerando-se que “a ficção histórica conta uma história que já foi contada, mas a diferença no recontar está no ponto de vista do autor, que lhe dará as características da forma de expressão que utiliza” (SOUZA, 2007, p. 116), é possível identificar, todavia, pelo menos outras três vertentes de romances históricos. Uma delas está representada pelo grupo de obras que se encaixa na categoria que Linda Hutcheon (1991) denominou metaficção historiográfica. Esta tem como principal contribuição problematizar a representatividade escrita dos eventos evidenciando os aspectos

---

convencionais e arbitrários dos postulados históricos. Dessa forma, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (HUTCHEON, 1991, p. 145).

Outra vertente de romance histórico é sugerida pelos teóricos Fernando Aínsa (1991), em “*La nueva novela histórica latinoamericana*”, e por Seymour Menton (1993) em *La nueva novela histórica de la América Latina, 1972-1992*. Conforme Aínsa (1991, p. 83-5), as características do novo romance histórico podem ser entendidas, de modo resumido como: releitura da história pela ficção objetivando dar um sentido e uma coerência à atualidade desde uma visão crítica do passado; impugnação ao discurso legitimador instaurado pelas versões oficiais da história; multiplicidade de perspectivas a qual impossibilita o acesso a uma só verdade histórica; abolição do distanciamento épico; ironia e paródia, às vezes irreverência, ao reescrever histórias conhecidas, sempre com pitadas hiperbólicas e grotescas jogando com a criação linguística do anacronismo e do pastiche, dinamitando crenças e valores estabelecidos; superposição de tempos históricos diferentes; uso de documentação como respaldo à historicidade textual; variedade de modalidades expressivas; releitura distanciada, “pesadillesca” ou acrônica da história, refletida numa escrita paródica; manejo da linguagem como ferramenta fundamental.

Já segundo Menton (1993), as obras características do novo romance histórico apresentam pelo menos seis peculiaridades diferenciadoras do romance histórico tradicional:

*1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. [...] las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir. 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. La ficcionalización de personajes históricos [...]. 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación [...]. 5. La intertextualidad [...]. 6. Los conceptos bajtianos de lo diálogo, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son inconocibles,*

---

*varias de las NNH proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo* (MENTON, 1993, p. 42-4).

Como é possível notar, as obras que seguem as características indicadas por Aínsa ou Menton não se preocupam em seguir as informações divulgadas pela História oficial. Ficcionando personagens e situação histórica, o novo romance histórico os apresenta de acordo com as concepções e a liberdade criativa de cada autor. Assim, não se deve estranhar, à leitura de uma obra com tais aspectos, deparar-se com personalidades e “fatos” históricos apresentados de forma completamente insólita, diametralmente oposta às configurações que se tem deles o senso comum. Finalmente, ao indicar uma linha de romances que não segue totalmente aquilo que poderia ser indicado como uma crítica “radical” em relação à escrita histórica tradicional – metaficção historiográfica e o novo romance histórico – mas que não é, também, totalmente dependente das informações históricas ditas oficiais, propôs-se uma quarta categoria. Esta, denominada romance histórico contemporâneo de mediação (FLECK, 2008). Em linhas gerais, as principais características dessa vertente são: a construção da verossimilhança, em grande medida abandonada pelas narrativas do novo romance histórico hispano-americano, para conferir um tom de autenticidade aos eventos históricos narrados no romance; a linearidade cronológica dos eventos recriados, fixando-se neles, sem deixar de manipular o tempo da narrativa; privilegiar visões periféricas em relação aos grandes eventos e personagens históricos, como o fazem muitos novos romances históricos e metaficções historiográficas; linguagem amena e fluída em oposição ao barroquismo e o experimentalismo lingüístico dos novos romances históricos; utilização de recursos como a paródia e a intertextualidade assim como de recursos metanarrativos, ou comentários do narrador sobre o processo de produção da obra, sem que estes se constituam no sentido global do texto (FLECK, 2008, p. 112-4).

### **Leituras canadenses**

Dentre os romances canadenses, se fará aqui menção a aspectos sugeridos nas obras *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa e *O pêndulo de Euclides*, de Aeilton Fonseca. Tratam-se, como já ficou em certa medida explícito, de releituras

---

atualizadas dos acontecimentos que envolveram os conflitos armados, entre soldados do exército republicano do Brasil e os seguidores de um “religioso” chamado *el Consejero*/o Conselheiro, que originaram o que se conhece como Guerra de Canudos (1987). *La guerra del fin del mundo* apresenta personagens e eventos históricos que se somam a personagens e eventos ficcionais os quais todos, diretamente ou não, se veem participantes no intuito de caracterizar os conflitos iniciados e realizados de forma insólita. *O pêndulo de Euclides*, pelas vias da ficção, expõe as características históricas atuais da região e dos habitantes de Canudos à procura de respostas para um assunto – os conflitos de 1897 – que ainda não está encerrado. Assim, tendo em vista essas recorrências históricas e ficcionais urdidas num mesmo texto, pode-se compreender os romances de Vargas Llosa e de Aleilton Fonseca como representações “intencionais” de acontecimentos passados, contudo, sendo obras que não têm como objetivo apresentar explicações totalizantes.

Um aspecto interessante em *La guerra del fin del mundo* configura-se da seguinte forma: num anoitecer em que jogam cartas, alguns oficiais de alta patente, na casa *del Fogueteiro*, uma entre as milhares construídas em Canudos a qual o avanço das tropas já detinha domínio, surge uma discussão a respeito de *Antonio Consejero* e dos *bandidos*. Um dos capitães diz que a explicação de Canudos é *el mestizaje, esa mezcla de negros, indios y portugueses que ha ido paulatinamente degenerando la raza hasta producir una mentalidad inferior, propensa a la superstición y al fanatismo* (VARGAS LLOSA, 1981, p. 469). Um coronel rebate essa opinião afirmando ser Canudos obra dos inimigos da República: *no es la raza sino la ignorancia la explicación de Canudos*. Entretanto, o General Oscar – comandante do massacre final em Canudos –, quando os outros oficiais partem, fica pensativo em relação às opiniões que ouvira:

*¿Cuál es la explicación de Canudos? ¿Taras sanguíneas de los caboclos? ¿Incultura? ¿Vocación de barbarie de gentes acostumbradas a la violencia y que se resisten por atavismo a la civilización? ¿Tiene algo que ver con la religión, con Dios? Nada lo deja satisfecho* (VARGAS LLOSA, 1981, p. 469).

No que publicaram os jornalistas que acompanharam a última expedição, não se pode confiar. Já que tinham orientação para encontrar/construir *pruebas flagrantes de conspiración monárquico-británica* (VARGAS LLOSA, 1981, p. 394). Dessa forma, uma das explicações que parece aceitável, porém não suficiente para entender Canudos

---

como forma de resistência ao sistema republicano, é a dada pelo *periodista míope* o qual comenta que os seguidores *del Consejero* [estavam convencidos] *de que la mornarquía cayó por haber abolido la esclavitud. Todos en Canudos creían que la República era esclavista, que quería restaurar la esclavitud* (1981, p. 435).

Em *O pêndulo de Euclides*, um professor francês encerra sua conferência dizendo, em tom de máxima, que, “mais de cem anos depois, a guerra era um tema exaurido. Nada de novo havia a dizer ou acrescentar. Tudo estava dito, registrado, lido e analisado” (FONSECA, 2009, p. 14). O narrador/personagem, contudo, ao ouvir essas palavras, ficou inquieto. Resolve viajar a Canudos e escrever um livro.

Certamente o conferecista quis dizer que a história de Canudos está devidamente assentada nos livros, nos ensaios, nos romances, na poesia, no cordel, nas fotos e nos jornais da época. Um acervo que dá conta dos fatos e de suas consequências históricas e sociais. Mas tudo isso esgota mesmo a história da guerra? Nada mais há além do silêncio? Nada mais ecoa nos campos calcinados da memória que subjazem nas águas? Só nos resta interpretar as marcas do passado? De certa forma, sim. De alguma maneira, não. É certo que textos, objetos e documentos falam por si. E as vozes do sertão? O que elas têm a dizer? Lembrei-me de uma célebre frase de um escritor francês André Gide, que nos ensina: “Tudo já está dito; mas, como ninguém escuta, é preciso sempre recomeçar.” O conferenciasta fora enfático ao afirmar: “Canudos é um tema exaurido.” Discordei na hora. Não, não é, pensei comigo mesmo. (2009, p. 14).

Neste sentido, partindo-se do pressuposto de que *La guerra del fin del mundo* não se apresenta como uma obra que pretenda “explicar” a(s) causa(s) dos eventos ocorridos na Guerra de Canudos de maneira totalizante; de que *O pêndulo de Euclides* procura “desenterrar” aspectos de um tema “exaurido”, esses dois romances podem ser analisados em contraponto a textos “históricos” e “ficcionais” que têm como tema o sertão nordestino no período em que ocorreu o conflito entre as forças armadas oficiais e os seguidores do *Consejero*/Conselheiro. Um dos textos basilares que inevitavelmente remete o leitor ao tomar conhecimento do romance de Vargas Llosa, como já ficou escrito na primeira parte desse trabalho, é o clássico brasileiro *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Por causa de similaridades e diferenças entre os textos de Llosa e Cunha, surgem opiniões díspares entre estudiosos contemporâneos. Para Walnice Nogueira Galvão, em entrevista à *Revista E*, Mario Vargas Llosa “pegou *Os Sertões*, uma obra de arte, um monumento, uma coisa complexíssima, e transformou num best-

---

seller, tirando toda essa complexidade, tornando uma coisa banal, e vendeu montanhas”.

João B. Cardoso, menos raivoso, afirma que a

[...] comunidade de Canudos como foi mostrada n'A *guerra do fim do mundo* é mais desenvolvida que a mostrada n'*Os Sertões*, pois Euclides da Cunha viu um povo num estágio essencialmente primitivo, o mesmo ocorreu em Vargas Llosa, mas o primitivismo aqui apresentava traços mais elaborados que deixou a comunidade mais próxima da civilização (2005, p. 107-8).

O ponto de vista de Galvão parece demasiado conservador com o caráter experimentalista de romances que, “além do intenso trabalho com a linguagem, buscam a distorção dos materiais históricos ao incorporá-los na diegese ficcional pelo emprego de histórias alternativas, apócrifas, anacrônicas” (FLECK, 2007, p. 160).

Seymour Menton, ao analisar a obra de Vargas Llosa em questão, destaca que “*su poca satisfacción con una sola explicación absoluta, positivista y determinista, constituye, en realidad, un cuestionamiento de las explicaciones geográfica y racial de Euclides da Cunha en Os Sertões*” (1993, p. 84). Neste sentido, entende-se que *La guerra del fin del mundo* provoca a possibilidade de discussões sobre o caráter híbrido de Canudos, no sentido de uma “tensão entre elementos díspares [que] gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura” (BERND, 1998, p. 18), em detrimento dos absolutismos recorrentes que procuram explicar o enigmático fenômeno que teve como figura central *el Consejero*.

Já em relação ao texto de Aleilton Fonseca – escritor que reclama o fato da Guerra de Canudos e d'*Os sertões* não serem devidamente trabalhados nas escolas –, o poeta Luís A. Cajazeira Ramos, na orelha do livro, escreve que *O pêndulo de Euclides*

[...] vem preencher uma lacuna. A Guerra de Canudos Continua. A luta do sertão ainda sangra. O sertanejo ainda é um forte. Nada está encerrado e pacificado. A escritura da guerra não está completa. Não sem antes ouvirmos o que tem a dizer Aleilton Fonseca. Não sem pararmos para escutar a voz que vem dos sertões (2009).

Dessa forma, *O pêndulo de Euclides*, ao buscar no tempo presente explicações para lacunas históricas não devidamente explicadas, mais de cem após o término da guerra, apresenta-se como um romance repleto de imagens e sugestões que, se não

---

“verdadeiras”, são pelo menos dignas de atenção. Isto, devido as suas qualidades instigantes de se propor uma reflexão crítica da atualidade política e cultural canudense a partir de sua história passada. Neste sentido, os textos de Vargas Llosa e Fonseca, antes de serem lidos como duas simples representações ficcionais em diálogo com registros históricos referentes a um período da história do Brasil, devem ser encaradas, antes de tudo, como releituras vivas e críticas que estão longe de se deixarem convencer por versões oficializadas e reducionistas.

Ao respeitarem muitas informações há muito aceitas por estudiosos da Guerra de Canudos, os dois romances aqui abordados não se apresentam como contrários radicais da história, nem pretendem configurar-se como metaficções plenas apesar de reflexões, de autor e personagens, em alguns momentos, sobre o processo da escrita. Assim, por transitarem entre a “oficialidade” histórica e algumas das características sugeridas nas teorizações do novo romance histórico, sem, contudo, tê-las como modelos rígidos a seguir, os romances de Llosa e Fonseca, apesar dos vinte e oito anos de diferença relativos às suas datas de publicação, podem ser analisados, de modo considerável, como romances históricos contemporâneos de mediação. O primeiro, no sentido de revelar uma polifonia em que todos os lados estão, ao mesmo tempo, certos e errados, e o segundo, como uma busca de preenchimento de lacunas e de reflexão crítica do presente canudense.

Portanto, a Guerra de Canudos, evento estudado e representado sob diferentes perspectivas e metodologias desde o seu término em 1897, certamente tem nos romances históricos importantes divulgadores de suas facetas. Como permanece até hoje motivo de muitos questionamentos, principalmente em relação às características da população que compunha o arraial de Belo Monte e das verdadeiras relações que envolveram os conflitos entre republicanos e conselheiristas, as releituras da história, mediante as liberdades da escrita assumidamente ficcional, contribuem bastante à compreensão de acontecimentos tão multifacetados e plurais. Revisitar o passado por meio de perspectivas aliadas aos recursos como os da paródia e da carnavalização, os quais ajudam a inverter valores muitas vezes arraigadamente marcados, ajudam o leitor a considerar muitas possibilidades de se avaliar o tempo passado e o tempo presente, sem ter que se limitar às elaborações de uma única “verdade”.

## **Referências**

- 
- AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. In. *Plural*. 240. p. 82-85. México, 1991.
- ARINOS, Afonso. *Os jagunços*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- DANTAS BARRETO, Emídio. *Acidentes da Guerra*. Rio Grande do Sul, Ed. Liv. Rio-Grandense, 1905. 2ª edição: Recife, Livraria Econômica, 1984.
- BENICIO, Manoel. *O rei dos jagunços*. Ed. fac-sim. Brasília: Senado Federal, 1997.
- BERBEL, João. *O pacificador*. São Paulo: Farol das Três Colinas, 2004.
- BERND, Flora (org). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- BIAR, Marcelo. *Antônio Conselheiro – nem santo nem pecador*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2009.
- CARDOSO, João Batista. As trilhas da ficção no mapa da História: uma viagem à guerra do fim do mundo. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*, Catalão, vol. 6-7 – 2005.
- CHIAVENATO, Júlio José. *As meninas do Belo Monte*. São Paulo: Scritta, 1993.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- CUNNINGHAME GRAHAM, R. B. *Un místico brasileiro*. Trad. Eleonora Basso. Montevideo: La Banda Oriental, 2001.
- DANTAS, Paulo. *Capitão Jagunço*. São Paulo: IBRASA, 1987.
- FLECK, Gilmei Francisco. A conquista do 'entre-lugar': a trajetória do romance histórico na América. *Gragoatá* (UFF), v. 2. sem, p. 149-167, 2007.
- FLECK, Gilmei F. “O romance, leituras da história: a saga de Cristóvão Colombo em terras americanas”. Tese. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras. Assis, SP, 2008.
- FLECK, Gilmei F. Gêneros híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação – leituras no âmbito da poética do descobrimento. In: RAPPUCCI, C.A; CARLOS, A. M. (Orgs.). *Cultura e Representação – ensaios*. Assis/SP: Triunfal, 2011.
- FONSECA, Aleilton. *O pêndulo de Euclides*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. BARBACHAN, Graciano. Disponível em <<http://letrasuspdownload.blogspot.com/>>. Acesso em: 25, jan., 2010.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Revista e*, nº 154. Disponível em [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=368&Artigo\\_ID=5629&IDCategoria=6482&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=368&Artigo_ID=5629&IDCategoria=6482&reftype=2) Acesso em: 15, jun., 2010.
- GUTIÉRREZ, Angela M. R. *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*. Fortaleza: Edições UFC, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOPES, Moacir C. *A ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 apóstolos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.
- JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. “Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica”. In: CELLI –



- 
- Colóquio de Estudos Lingüísticos e Literários. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, PR, 2009, p. 740-748.
- MÁRAI, Sándor. *Veredicto em Canudos*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MARCONDES, Ayrton. *Canudos – As memórias de frei João Evangelista de Monte Marciano*. São Paulo: Best Seller, 1997.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In. CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, SP: Edusp, 1993. p. 115-135.
- NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1988.
- PROFETA, Oswaldo. *Canudos: libelo de um massacre*. São Paulo: Presbiteriana, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. V. I. Trad. Constança M. Cesar. Campinas, SP. Papyrus, 1994.
- SANTOS, João Felício. *João Abade*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- SOUZA, Wagner de. “Entre a fé cega e a faca amolada: representações ficcionais do cangaço”. Tese. Curitiba, PR. UFPR, 2007.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- VEIGA, José J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. MELO, José Laurêncio de. São Paulo, SP: Edusp, 1995.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. NETO, Alípio Correa Franca. São Paulo, SP: Edusp, 2001.

---

## **Canção no exílio: trajetória, sons e política no Cone Sul.**

Alexandre Felipe Fiuza

UNIOESTE/ Campus de Cascavel

alefiuza@terra.com.br

Com o Golpe Civil-Militar em 1964, o Brasil passou a viver uma experiência não tão comum, a do exílio. Imediatamente ao início desta ditadura uma primeira leva de exilados afastou do país brasileiros de destacada atuação, como profissionais liberais, políticos, intelectuais e professores. Já conhecidos em suas atividades no Brasil e mesmo no exterior, foram contratados por Universidades e diferentes órgãos não governamentais de diferentes países. No exterior, realizaram atividades de denúncia contra a ditadura e criaram redes de informação para abastecer de notícias sobre as ações da ditadura brasileira, particularmente, sobre a repressão política e a censura.

Por sua vez, outra onda de exílio se deu a partir de 1968, quando da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). A Censura já era exercida antes mesmo do Golpe, mas, a partir de 1964 e em maior grau a partir de 1968, o veto aos temas políticos e morais acentuou-se significativamente. Portanto, estavam banidos do cenário político não apenas os movimentos políticos, mas também qualquer atividade jornalística ou manifestação artística contrária aos interesses do regime militar. Em meio a esse clima repressivo, alguns dos músicos da chamada música popular brasileira, que encontraram nos festivais da canção a partir de 1966 uma vitrine decisiva, foram atingidos duplamente na medida em que conjugavam a militância política com a atividade artística cada vez mais cerceada.

---

Portanto, para aqueles músicos que tiveram relação direta ou indireta com os movimentos armados de oposição ao regime e para aqueles que tiveram um controle acentuado de sua produção artística através da censura e das frequentes intimações para prestar depoimentos nas delegacias, o exílio foi a saída escolhida. Por outro lado, novas ondas desta vez foram produzindo novas ditaduras no Cone Sul o que aumentou o fluxo de militantes na região, em particular brasileiros, chilenos, uruguaios e argentinos. Como não foi diferente, embora num período anterior, não há como não se referir ao caso paraguaio e sua longa ditadura, cujo exilado mais conhecido é justamente Roa Bastos.

A partir da documentação produzida pelas ditaduras é possível observar o *modus operandi* das polícias políticas e dos serviços de inteligência no trabalho de vigilância e repressão a estes artistas e intelectuais engajados. Numa pesquisa junto à documentação do Ministério da Justiça do Brasil sobre a espionagem contra os brasileiros exilados, Samantha Quadrat (2004, p. 320) apontou quatro frentes desta observação: a possibilidade de retorno dos exilados, as campanhas contra a tortura e pela anistia, a atuação política destes brasileiros no exterior e, por fim, uma preocupação com as pessoas que viajaram para estes países, embora não na condição de exilados. Este monitoramento foi comprovado pela pesquisadora, por exemplo, num depoimento de uma banida que retornou ao Brasil em 1978, vinda de Portugal, em cujo interrogatório é perguntado minuciosamente sobre atividades realizadas naquele país.

Estas informações sobre as ações da oposição no exterior guardam estreitas relações com os serviços escusos prestados pelas embaixadas e consulados. Em relação às campanhas pela anistia no exílio e mediante a análise da documentação encontrada junto à Divisão de Segurança e Informações (DSI) do Ministério da Justiça, em que a maior parte: “[...] da documentação diz respeito às ações do Comitê Pró-Anistia em Portugal. Considerado um dos mais ativos, o comitê português reuniu não apenas os exilados que já viviam na península,

---

como também os que deixaram os outros países para aguardarem a anistia naquele país” (QUADRAT, 2004, p. 324).

Esta “assessoria” foi prestada pelas representações diplomáticas também nos países de regime democrático. A colaboração entre estes governos e as ditaduras foi frequente. Há inúmeros relatos que denotam este dado, por exemplo, a negativa da entrada na Inglaterra do músico Ricardo Vilas, de sua então esposa, a música Teca Calazans, e de sua pequena filha. Eles ficaram presos no aeroporto de Londres e tiveram que voltar para Paris, onde Vilas era o único músico brasileiro exilado. <sup>x</sup> Vilas relata ainda as dificuldades em se obter vistos e passaportes e como isto preocupou os exilados brasileiros e prejudicou a já difícil experiência no estrangeiro daqueles que não tiveram a mesma sorte dos que sofreram com “o gosto amargo do caviar do exílio”.

Diferente de boa parte de políticos e intelectuais brasileiros que começaram a se exilar já a partir de 1964 e que recebiam convites para lecionar ou realizar pós-graduação com bolsas no exterior e para atuar em suas profissões mais qualificadas, os novos exilados de fins da década de 1960 e início de 1970 enfrentaram dificuldades diversas para obter emprego, geralmente braçais, em razão de serem ainda estudantes e trabalhadores não especializados.

Havia dificuldades na obtenção de vistos de permanência em determinados países europeus para onde foram os exilados. Num caso extremo, diante desta e de outras condições adversas, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) - que chegou a conhecer também o músico José Rogério Licks, um dos músicos mais aludidos neste texto - quando estava exilada na Alemanha Ocidental, denunciou à Anistia Internacional a situação dos refugiados políticos em Berlim Ocidental e suicidou-se em maio de 1976 ao se jogar nos trilhos do metrô desta cidade. Conforme Cristina Machado, em seu livro *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia* (1979), durante uma temporada de jogos, sem documentos, Dora teve que se apresentar três

---

vezes por dia ao posto policial. Acredita-se que tal exigência guarda relações com as informações que o governo brasileiro fornecia a estes países qualificando os exilados como “perigosos terroristas”. Além disso, a *Interpol* e as agências de notícias também se prestavam a este papel. Sobre esta questão também se ocupa a historiadora Denise Rollemberg (1999): “Depoimentos de diversos exilados em países democráticos, como a Alemanha e a França, não deixam dúvida de que suas polícias recebiam informações da polícia brasileira e não se privaram de usá-las visando pressionar, intimidar e humilhar” (p.144).

A preocupação com os vistos e com os passaportes era frequente para estes exilados. Esta documentação garantia a entrada em outros países, o acesso aos serviços públicos e ao emprego. José Rogério Licks<sup>x</sup> afirmou que o passaporte era tão importante que se arriscou a sair do Chile e entrar na fronteira gaúcha para retirar um passaporte. Apesar de sua prisão anterior no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), após sua participação numa passeata, não havia então impeditivos e registros sobre suas atividades políticas e o passaporte foi emitido normalmente.

Fernando Gabeira, em seu livro de memórias *O Crepúsculo do Macho* (1980), relata o caso de um exilado chileno que trabalhou na emissão de passaportes do Governo chileno e que, ao pular os muros para se refugiar na Embaixada da Argentina após o Golpe Militar de Pinochet, não trouxe sequer um passaporte em branco: “Se soubessem como passaporte e dinheiro fazem falta quando você começa a correr da polícia, creio que saltariam com a mala cheia e hoje estaríamos todos sorridentes, sobretudo os brasileiros”. (GABEIRA, 1980, p.155). Neste mesmo livro aparece o personagem “Gaúcho”, na realidade, o músico José Rogério Licks: “[...] um refugiado do sul do Brasil, [que] conseguira saltar com um violão e dedilhava algumas notas” (p.153). O mesmo Licks deixaria um de seus passaportes com o exilado Carlos Minc, hoje importante político brasileiro, devido à semelhança física entre ambos.

---

O gaúcho Licks teve uma trajetória incomum. Não participou de movimentos guerrilheiros e até mesmo havia concluído um curso de tenente em Porto Alegre, mas sequer compareceu ao Centro Preparatório de Oficiais da Reserva da Aeronáutica (CPOR) para buscar seu certificado. Colocou o violão nas costas e fez uma viagem pelo Brasil para conhecer os diferentes gêneros musicais do Brasil e de alguns países fronteiriços:

No Brasil tinha sido preso em uma passeata contra a ditadura em Porto Alegre, fiquei um fim-de-semana em cana, fui interrogado no DOPS onde encontrei pessoas conhecidas (da casa de estudante em que vivia) em estado de inconsciência, corpo inchado dos espancamentos. Mas tive sorte, um dos inspetores era um conhecido da minha cidade natal e intercedeu por mim, me soltaram ileso.<sup>x</sup>

Licks partiu para o Chile em 1972 e lá conheceu inúmeros músicos, escritores e outros brasileiros exilados. O fato é que no Chile a canção popular e de cunho engajado já vinha num processo dinâmico de popularização na sociedade chilena e teve, no Governo Allende, o apoio oficial para se desenvolver e atingir seu ápice. Assim, o início da década de 1970 no Chile, é marcado por este fundo sonoro e a canção também é utilizada como meio de politização e radicalização dos movimentos populares. Por outro lado, o sucesso ou não desta estratégia, não necessariamente arquitetada, é difícil de ser medido. O músico Licks viveu este processo e suas respectivas contradições:

No Chile eu fazia "trabajos voluntários". Ia a uma fábrica, tocar para os operários. Ou ao campo, para uma colheita, tocar para os camponeses. Mas tocava aquilo que eu achava bonito. De repente vinha alguém do partido (porque tudo estava na mão de algum partido) e me cobrava: "Mas porque você não canta coisas revolucionárias? Para chamar a massa para a luta?" Não era sempre

---

que acontecia isto, mas quando acontecia, ficava clara a diferença de visões.<sup>x</sup>

Sobre o efeito ou não da canção enquanto instrumento de intervenção, o sociólogo Ciro Marcondes Filho também lança uma dúvida: “A questão que permanece é se esses encontros de centenas de milhares de pessoas possuem qualquer efeito realmente aglutinador, organizador e principalmente formador de consciência e de definição política” (MARCONDES FILHO, 1985, p. 159). Particularmente ao caso chileno, o autor reitera a importância deste cancionário: “A Unidade Popular do Chile chegou ao poder também com muita festa e ‘canções do poder popular’, com grupos como os Quilapayún e Inti-Illimani. O sabor da música permaneceu, mas a dura realidade do poder político acabou com a festa, em todos os sentidos” (MARCONDES FILHO, 1985, p.161).

Aglutinadora ou evasiva, a canção engajada no Brasil tinha como espaço de difusão e de recepção amplos setores de oposição política à ditadura. Isso fez com que alguns músicos partissem para o exílio em razão do chamado obscurantismo cultural trazido pelos militares, enquanto outros partiram do país em razão de suas atividades políticas, não totalmente desvinculadas de sua atuação artística. Além dos conhecidos casos de exílio de músicos brasileiros, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara, Raul Seixas, Geraldo Vandré e Nara Leão, outros músicos menos conhecidos também se exilaram e foram acompanhados no exílio pelos órgãos de informação brasileiros e dos países onde viveram.

O caso de Taiguara envolveu duas experiências de exílio que imprimiram em sua carreira uma cicatriz difícil de desaparecer. Aqui se tem o caso em que a Censura também era expressão da repressão. Seu disco *Imyra, Tayra, Ipy* (Odeon, 1976) foi recolhido das lojas 72 horas após sua distribuição e seus espetáculos foram imediatamente proibidos. Antes deste fato ocorrido em 1976, um manuscrito do músico asseverava: “Verão de 1974. 44 proibições, cancelamentos de shows, prisões desaparecimentos, torturas [...] O exílio já entrara no Brasil! Só restava sair”.<sup>x</sup> O disco, apesar da gravadora informar que suas matrizes haviam se perdido, foi lançado no Japão em 2002, pela EMI-Toshiba. Em razão disso, a família tem movido uma campanha pelo “repatriamento” do disco para o Brasil. Trata-se de uma obra-prima censurada pela segunda vez, desta feita pelas artimanhas do mercado discográfico.

---

Dez anos depois do manuscrito de Taiguara, ele novamente teria um *show* proibido. Desta vez, o espetáculo *Canções de amor e liberdade* foi proibido em razão do não cumprimento da programação aprovada pelo escritório regional da Censura no Rio Grande do Sul. Com base neste fato ocorrido em Porto Alegre, o chefe da repartição enviou um radiograma para a Polícia Federal e um ofício<sup>x</sup> à diretora da DCDP (Divisão de Censura e Diversões Públicas) para ver o que poderia ser feito em relação aos espetáculos que também seriam realizados em Pelotas e em Santa Maria.

Entre os exilados, destacam-se os casos dos que estavam no Chile e dos quais se obteve depoimentos: os músicos José Rogério Licks e Leopoldo Paulino, o escritor Tabajara Ruas e a historiadora Cristina Porta. Com o Golpe militar no Chile, em 1973, as embaixadas em Santiago foram rapidamente ocupadas por inúmeros estrangeiros e chilenos de oposição ao regime recém-instalado e liderado por Pinochet. A Embaixada da Argentina chegou a reunir cerca de 800 pessoas<sup>x</sup>, sendo cerca de uma centena de brasileiros. Sobre este caso foram realizados filmes, documentários e três romances e memórias escritas por brasileiros (GABEIRA, 1980; GABEIRA, 1979; RUAS, 1998).

Esta estada foi permeada por ameaças, doenças, falta de comida e água, de roupas, colchões e mesmo espaço para as pessoas dormirem no chão da casa de dois andares em que se localizava a Embaixada.<sup>x</sup> Em razão do número de asilados e do restrito espaço em que se localizava a residência do embaixador, foi: “[...] preciso organizar o dia-a-dia para tornar viável o convívio e tentar evitar a proliferação de doenças, o que não impediu a ocorrência de inúmeros episódios constrangedores e o surgimento de crianças com diarreia e adultos com hepatite” (ROLLEMBERG, 1999, 179).

Este episódio se repetiu em outras embaixadas para onde fugiram inúmeros militantes de vários países. Segundo Leopoldo Paulino (2004), a situação foi extremamente complicada



---

também na Embaixada do Panamá, afinal, quando ele lá chegou com sua mulher e seu filho, a pequena casa já contava com 40 pessoas. Diante da lotação, o refugiado brasileiro Teotônio dos Santos também ali presente ofereceu sua residência para que fosse transformada em embaixada. Com a tensa transferência de local, a situação melhorou, mas continuava chegando novos exilados, o que voltou a tornar o local pequeno demais para tantos asilados.

Entre estes asilados estava também Betinho, o “irmão do Henfil”, homenageado pela dupla João Bosco e Aldir Blanc na canção *O Bêbado e a Equilibrista*. As mulheres e as crianças foram as primeiras pessoas a serem retiradas da embaixada. Dias depois, foi a vez dos homens: “[...] durante o trajeto fomos cantando canções revolucionárias que, embora agradassem a muitos transeuntes, causavam a ira dos militares que nos escoltavam. O coral, no ônibus em que eu me encontrava, foi dirigido pelo companheiro Ângelo Pezutti” (PAULINO, 2004, p.299).

Após voltar do Brasil, e antes do Golpe de 11 de setembro de 1973, Licks voltou a trabalhar na “Caixinha” de ajuda aos brasileiros exilados no Chile. Este era o nome dado a uma organização criada para amparar as pessoas que não paravam de chegar ao Chile, como no caso da intermediação de bolsas de estudos para os exilados. No caso, Licks trabalhou no restaurante da Caixinha e recorda o que aconteceu nos dias seguintes ao Golpe Militar encabeçado por Pinochet: “[...] chegou meu chefe do Restaurante, o Camacho, e ele me falou o seguinte: ‘Olha vou dar um conselho, você corta a barba e o cabelo e você vai ter que procurar um jeito de escapar porque seu nome saiu numa lista de buscados, com outra gente conhecida aí’”.<sup>x</sup>

Segundo o então exilado Leopoldo Paulino, após sua detenção pela polícia civil chilena, afirma: “[...] levaram-me para uma sala onde estava o exilado brasileiro Carlos Camacho, pessoa a quem eu conhecia, e que possuía um restaurante em Santiago, tendo um policial me dito que poderia conversar com meu compatriota, se quisesse”. Em 1998, Leopoldo

---

reencontraria Camacho em São Paulo e perguntaria a razão de sua presença naquela delegacia, tendo como resposta: “[...] que esteve na sede da polícia chilena no dia 17 de setembro de 1973, para fornecer comida naquela repartição, já que trabalhava no ramo da alimentação” (PAULINO, 2004, p. 284).

Com uma verba advinda do Conselho Mundial das Igrejas, a direção da Caixinha decidiu investir a doação na montagem de um restaurante e de uma fábrica de alimentos (que não chegou a se efetivar). Segundo Rollemberg (1999), não foram poucas as acusações contra a direção da Caixinha de desvio de dinheiro e colaboração com os golpistas chilenos: “[...] os dois responsáveis pela Caixinha não foram presos, ao contrário, continuaram a trabalhar fornecendo alimentação para os refugiados nas embaixadas e para os presos do Estádio Nacional” (p.157). Uma outra “caixinha” deste período é de triste lembrança, trata-se da “Caixinha da Operação Bandeirantes - OBAN” que financiava a repressão, tortura e morte de opositores ao regime. Ela começou a funcionar em 1969 com capitais de Gastão Vidigal (dono do Banco Mercantil de São Paulo) e apoio estratégico de empresas como a Volkswagen, Ford, Ultragaz, entre outras (GASPARI, 2002, p.62).

Os refugiados políticos que antes estavam asilados na Embaixada da Argentina na capital chilena foram sendo instalados pelo interior da Argentina. Já vivendo em Buenos Aires, os músicos brasileiros Raul Ellwanger, Leopoldo Paulino, Eliana Lorentz Chaves<sup>x</sup>, Zeca Leal, José Luís Sabóia, Edu, José Rogério Licks e Márcia Savaget Fiani, dirigidos pelo teatrólogo Augusto Boal<sup>x</sup>, formaram o grupo *Caldo de Cana* que apresentou em Buenos Aires o espetáculo *Canción del Exilio*. Segundo o ex-integrante do *Caldo de Cana* e da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e hoje político na cidade de Ribeirão Preto, Leopoldo Paulino:

Sob a direção de Augusto Boal, organizamos um show de música popular brasileira no último final de semana de março de 74, que foi apresentado no Teatro Latino, localizado na esquina das Ruas Cochabamba e Defesa. Denominamos o grupo de “Caldo de Cana”,

---

e era integrado por Márcia, Edu, Saboia, Gaúcho, Raul e eu, cuja apresentação foi uma denúncia contra os crimes da ditadura brasileira (PAULINO, 2004, p. 309).

É também o mesmo Leopoldo quem narra em seu livro de memórias, *Tempo de Resistência*<sup>x</sup>, a vida em Buenos Aires e o difícil exercício do ofício de músico no exílio: “[...] organizamos um trio para tocar em bares noturnos da cidade. Eu tocava piano e violão, Edu<sup>x</sup> na percussão e Márcia [Fiani] cantando, e com essa atividade, consegui sobreviver durante todo o tempo em que permaneci na Argentina” (PAULINO, 2004, p.308).

Alguns destes músicos e outros exilados moraram num hospital desativado em Buenos Aires. Segundo Leopoldo Paulino, era um: “hospital em reforma da Rua Combate de los Pozos, local esse batizado pelos companheiros exilados que lá viviam de Aparelhão”. Apesar das difíceis condições não faltaram também momentos de sociabilidade entre os exilados, como nos jogos de: “[...] futebol e quase todos os dias, no final da tarde, realizávamos um jogo contra os argentinos que trabalhavam nas obras de reforma do hospital, sempre havendo grande rivalidade nessas disputas” (p.309).

Durante seu breve exílio na Argentina, o também morador do Aparelhão, Licks lembra a certa altura que havia sido procurado por uma outra exilada (muito embora não lembrasse seu nome) que buscava informações sobre seu marido. Ele acompanhou-a até uma das instalações do Exército argentino, mas não obtiveram informações. Já na fase de pesquisa, puderam-se confirmar os nomes e as condições deste caso com o próprio Licks. Na verdade, o desaparecido tratava-se de João Batista Rita, um dos setenta trocados após o sequestro do embaixador suíço Giovani Enrico Bucher, em 1971. Todos foram mandados para o Chile e de lá Rita foi para a Argentina, onde se casou justamente com esta moça que pedira ajuda ao Licks, a exilada chilena Amelia Barrera.

---

Segundo a matéria “Inteligência e coragem a serviço da luta armada” publicada no jornal *A Notícia*, Rita teria sido preso no dia 11 de dezembro de 1973, junto com outro exilado, o ex-major Joaquim Pires Cerveira, “por um grupo de homens armados falando português e liderados por um homem que, mais tarde foi apurado, seria o delegado Sérgio Fleury”. De acordo com informações de sua família, acreditavam que ele tivesse “[...] sido sequestrado e trazido de volta ao Brasil, via Operação Condor, onde teria sido torturado e morto”.<sup>x</sup> Outro depoimento vem do músico Leopoldo Paulino:

No dia 11 de dezembro de 73, foi seqüestrado em Buenos Aires o companheiro João Batista Rita, chamado de “Catarina” por todos nós, exilado que morava conosco no Aparelhão. Com João Batista, foi seqüestrado também o major Cerveira, exilado político brasileiro, cuja operação foi realizada em Buenos Aires pela polícia brasileira, com o aval dos órgãos de segurança do governo argentino. Os dois companheiros foram vistos, pela última vez, por alguns presos políticos no DOI-CODI do Rio de Janeiro, já arrebatados pela tortura, nunca mais se conhecendo seu paradeiro (PAULINO, 2004, p. 311-2).

Esta prisão levou os moradores do Aparelhão a agilizarem sua saída do país. As relações entre os dois governos, como afirmado anteriormente, propiciaram a fácil entrada de militares brasileiros em território argentino e a realização de ações conjuntas. Além disso, a DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), a polícia secreta chilena, também passou a fazer incursões pela Argentina em busca dos integrantes chilenos do Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) e de seus aliados. Ainda de acordo com Leopoldo Paulino, houve uma tentativa frustrada de seqüestro de outro companheiro brasileiro, desta vez sem êxito, do também: “[...] exilado brasileiro Amarílio Vasconcelos, antigo militante do PC do B, que conseguiu escapar, correndo por uma rua do centro de Buenos Aires, gritando aos populares

---

que por lá transitavam que estava sendo perseguido por policiais brasileiros” (PAULINO, 2004, p.312).

Já sem Raul Ellwanger e Eliana Chaves e agora com o músico Madureira Vasconcellos, os músicos do *Caldo de Cana* exilaram-se em diferentes países europeus, mas se reuniam esporadicamente para se apresentar pela Europa, como na Dinamarca, Alemanha, Bélgica, França e em Portugal, este último em 1977, na *Aula Magna* da Universidade de Lisboa<sup>x</sup>, palco de muitas apresentações dos músicos portugueses aqui abordados. Três anos antes, num campo de refugiados na Alemanha, Licks conheceu o poeta Thiago de Mello<sup>x</sup> e no mesmo ano se apresentou na cidade alemã de Mainz com Alexandre Manuel Thiago de Mello, o Manduka, filho do poeta. A exemplo do que faziam os portugueses e espanhóis em França, eles se apresentavam denunciando as atrocidades cometidas pelas ditaduras latino-americanas.

Uma marca muito forte nesta pesquisa é que, apesar de não ter entrevistado os “medalhões” da MPB (Música Popular Brasileira), encontrou-se na trajetória destes músicos um “encurtamento do mundo”. O que quer dizer tal assertiva? Refere-se ao fato de que quase todos os músicos entrevistados se conheceram em algum momento e em diferentes países durante o exílio. A princípio poderia ser evocada uma explicação baseada na coincidência, mas não foi uma causa subjetiva a razão destes encontros. O fato é que as áreas de atuação coincidiram: primeiramente a música, na sequência, as “comunidades brasileiras” de exilados no Chile, Argentina, França, Portugal, Alemanha e Dinamarca, entre outros países. Um outro ponto de confluência estava no campo político: os movimentos pela anistia e contra as ditaduras e as relações entre integrantes de grupos políticos de esquerda.

Portanto, há uma recorrência nas entrevistas com estes músicos sobre os breves contatos aí estabelecidos. José Rogério Licks, por exemplo, lembra-se de estar na casa de um amigo chileno numa das *poblaciones* da periferia de Santiago, no Chile, e de adentrar sem

---

pedir licença, o músico Geraldo Vandré. Ele afirmara que entrou na casa depois de ouvir o violão e a canção brasileira cantada por Licks. Naquela mesma noite compuseram uma canção.

Estas referências sobre os contatos entre os músicos, de certa maneira, apontam também para uma preocupação prévia do entrevistador, apesar da fluidez também subjacente à entrevista. Por outro lado, este direcionamento também tem sido objeto de críticas, muito embora a exigência de uma neutralidade no processo de pesquisa seja também passível de dúvida. Para Rosenthal (2005), a “atitude geral como pesquisadores sociais é frequentemente destrutiva desde o começo mesmo da coleta de dados, quando sabemos ao certo o que o biografado deve narrar e o que é importante para nosso assunto, e quando fazemos as perguntas adequadas a nossos propósitos” (p.194). A autora revela, apesar do aparente exagero, uma preocupação pertinente relacionada à necessidade de uma separação entre o conhecimento cotidiano (“o contar histórias”) em relação à produção do conhecimento científico e da formulação de categorias explicativas.

Em 1977, o mesmo Licks reencontraria Augusto Boal, que dirigira o *Caldo de Cana*, já em seu exílio em Lisboa. O diretor teatral brasileiro estava na altura ensaiando a peça teatral *A Barraca conta Tiradentes*, uma adaptação da peça brasileira *Arena Conta Tiradentes* para o grupo português *A Barraca*.<sup>x</sup> O próprio Licks tocou violão num dos ensaios da peça.

Apesar das tentativas de controle das ditaduras latino-americanas sobre os músicos, houve um significativo intercâmbio entre os músicos brasileiros exilados e os argentinos, uruguaios, chilenos e cubanos. Um exemplo deste contato encontrado nesta pesquisa relaciona-se ao músico Manduka, que, em razão do exílio de seu pai no Chile, iniciou uma parceria com os músicos chilenos do grupo *Los Jaivas*. Eles se conheceram no início da década de 1970 no Chile, de onde surgiu um coletivo de músicos chamado: “[...] *Los Piratas del Bembirá*, formado por Los Jaivas, Illapu, Manduka, Geraldo Vandré, Antonio Smith, Matías Pizarro”.<sup>x</sup>

---

Tais contatos levaram também o músico exilado brasileiro Geraldo Vandré a participar da gravação do disco *El Volantín*<sup>x</sup>, de *Los Jaivas*, em 1971, cantando a faixa *Bolerito*. Quanto à parceria entre Manduka e *Los Jaivas*, esta renderia o disco *Los sueños de América*<sup>x</sup>, gravado na Argentina em 1974. Neste disco, além de atuar como violonista também imprimiu uma marca muito pessoal de sua música na percussão. Contudo, a repressão que também chegou à Argentina trouxe mudanças:

Ya conocidos en Argentina, Los Jaivas son trastocados por la detención de Eduardo por los militares argentinos, sin explicaciones y sin argumentos... afortunadamente Eduardo es liberado después de cerca de tres meses. Eso y las nuevas restricciones a las visas de viaje hacia otros países de Latinoamérica obligan a Los Jaivas a partir de Argentina, escogiendo como destino París, Francia.<sup>x</sup>

Quanto à Manduka, ele teve uma trajetória incomum. Viveu em inúmeros países durante o exílio: Chile, Argentina, Alemanha, México, Venezuela, França e Espanha. Com Augusto Boal fez a trilha musical da peça *A tempestade*, uma adaptação do clássico de Shakespeare, em pleno exílio argentino. Venceu um festival de música no Peru, em 1972, com a canção *Pátria Amada, Idolatrada, Salve, Salve*,<sup>x</sup> numa parceria com o então exilado Geraldo Vandré. Em 1979, novamente teria êxito com o primeiro lugar no *Festival 79 da Música Popular* (da Tupi) com sua composição e de Dominginhos *Quem me levará sou eu*, interpretada por Fagner. Em 1986, gravou o disco *Sétima Vida* com Pablo Milanés em Cuba. Apesar da efervescência de seu trabalho plural (era também ilustrador), morreu em 2004 sem ter reconhecida a sua importância no cenário cultural do país.

---

O grupo *Caldo de Cana* também é desconhecido no Brasil, apesar de suas apresentações entre os exilados políticos, em sua breve existência. Por exemplo, o grupo realizou um espetáculo em 1976, na Dinamarca, no evento “Brasilianski kultur i eksil”, numa programação que englobava debates e apresentações artísticas. Contou ainda com a presença dos exilados Augusto Boal, Reginaldo Faria Leite, Marta Maria Klagsbrunn<sup>x</sup>, Luis Vagner Cacasu, Jorge T. Michel, Virgínia Paiva, Humberto Silva, Apolônio de Carvalho, Orestes Gomes e Arthur José Poerner, entre outros. No *folder* do evento, uma carta “ao povo da Dinamarca” dava a tônica do embate, pois a: “[...] ditadura é servil – defende diretamente interesses do imperialismo americano, das multinacionais e da burguesia nacional. A ditadura custa dor e sangue – mais de três mil assassinatos, incontável número de prisões ilegais, violência, terror e exílio”.

A oposição não tinha como precisar os números da repressão, mas imprimia no exterior a imagem da violência produzida pelo Estado. Nesse sentido, estes exilados envolveram-se em inúmeras organizações de denúncia contra a ditadura, construindo redes de solidariedade no exterior, num exemplo de movimento semelhante ao ocorrido em Portugal (após o *25 de Abril* de 1974), França, Alemanha, Chile (até o Golpe de 1973), Argélia, Holanda, Canadá, Suíça, Itália, EUA, entre outros. Em 1969, tais redes de divulgação das denúncias foram aperfeiçoadas com a criação da *Frente Brasileira de Informações* que difundiu os diferentes tipos de violência exercidos pela ditadura brasileira.

Esta rede de denúncias gerou frutos. Na França, em maio de 1970, uma escultura simbolizando a tortura no Brasil foi construída inspirada na imagem de Cristo crucificado, com uma estátua feita de cera, com fios elétricos ligados ao corpo, em particular nos genitais. Tal escultura provocou indignação das autoridades brasileiras e se traduziu num documento intitulado “Cristo das Torturas”, que conta com um texto e com três fotos advindas da



---

imprensa internacional, presente no arquivo do DOPS de Pernambuco<sup>x</sup>. Sobre o mesmo caso, afirma Gaspari:

A atividade da Frente Brasileira de Informações e da esquerda católica fez a bola de neve rolar novamente na direção do Vaticano. Durante a Semana Santa de 1970, a igreja parisiense de Saint-Germain des Prés expôs em seu altar-mor um Cristo algemado, com um tubo na boca e um magneto na trave da cruz. Sobre sua cabeça havia uma bola com uma inscrição “Ordem e Progresso” (2002, p. 306).

Estas campanhas contra a ditadura brasileira reuniam inúmeros escritores e artistas, a exemplo dos filósofos Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, ou do cineasta Jean Luc Godard, que teria oferecido os lucros de seu filme *Vento Leste à ALN* (GASPARI, 2002, p. 145). O historiador francês Michel de Certeau atuou também contra o governo brasileiro mediante uma frequente denúncia à repressão existente no Brasil, como transparece em sua ficha encontrada no Arquivo do DOPS/PR e originada no SNI, criada porque: “[...] tomou parte em um grande congresso público em data de 10 de janeiro de 1970, realizado pela *Front brésilien d’information* (criada por Arrais [sic!] e composta de fugitivos políticos) em Paris”<sup>x</sup>.

Outra causa do embate entre Michel de Certeau e a ditadura brasileira advém de um texto que o historiador publicou na revista chilena *Mensaje* e na uruguaia *Cuadernos de Marcha*, de janeiro e maio de 1970, respectivamente. Para o jesuíta Certeau, a Política de Segurança Nacional seria: “[...] uma tática sem estratégia [...] uma concepção destinada a transformar-se em vítima dos seus pressupostos impensados e de sua própria lógica” (CERTÉAU, 1970 *apud* GASPARI, 2002, p.188).

---

Voltando aos músicos brasileiros exilados, Márcia Fiani, outra integrante do grupo *Caldo de Cana*, que mais tarde trabalharia no ramo da diplomacia, ficou conhecida junto aos grupos de direitos humanos por ser uma das presas pela ditadura militar brasileira e uma das signatárias da carta-denúncia “Torture in Brazil – Ilha das Flores” publicada em inúmeros periódicos internacionais no início de 1970. Esta carta denunciava a tortura de presos políticos em 1969, na central de torturas criada ao fundo da baía de Guanabara, descrevendo os métodos empregados e listando as vítimas e as torturas sofridas. Márcia foi sequestrada, torturada e presa incomunicável por quarenta dias.

Na detenção de presos políticos se a canção servia como alento, ela também foi utilizada para outros fins. De acordo com “Violeta” (aqui um pseudônimo), militante da AP (Ação Popular) e do PC do B (partido Comunista do Brasil), já havia sido presa em outras duas ocasiões, a terceira foi em Porto Alegre, em 1975, de onde foi levada para o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações/ Centro de Operações de Defesa Interna) e depois para o DOPS, do Rio Grande do Sul. A exemplo do relato do músico Caetano Veloso (1997, p. 379), não foi torturada, mas ouvia os gritos da tortura de presos comuns. Ela também afirma que a “música de Brasília” que os soldados cantavam durante as sessões de tortura era a canção “Charlie Brown”<sup>x</sup>. Numa de suas transferências, lembra Violeta:

De madrugada, parei em um lugar que eu calculo que fosse Brasília; imagino pela distância de horas e, principalmente, porque a gente tinha uma fórmula de conhecer os lugares onde estava pelas músicas que a repressão cantava. A gente começava a ouvir os soldados, eles tinham o costume de cantar, muitos deles cantavam enquanto torturavam, até para escapar, para tirar aquilo da cabeça. (COLLING, 1997, p.57)

Um outro caso abordado, desta vez pelo jornalista Élio Gaspari, recorda que no 1º Batalhão de Infantaria Blindada, em Barra Mansa/ RJ, o tenente-coronel Gladstone Pernasetti

---

Teixeira chamava suas sessões de tortura de “missas” e obrigava os torturados a cantar “Jesus Cristo” (1970), de Roberto e Erasmo Carlos, também uma provocação aos novos rumos que a Igreja tomara após seu apoio inicial ao Golpe de 1964 (GASPARI, 2002, p.320). Esta, digamos, “trilha sonora da tortura”<sup>x</sup>, novamente a partir da memória de suas vítimas<sup>x</sup>, é completada por *Amada Amante*, de Roberto e Erasmo Carlos, cantada no PIC (Pelotões de Investigação Criminal da Polícia do Exército) de Brasília para abafar os gritos da tortura.

Esta informação é confirmada por Alípio de Freitas ao lembrar que, no prédio onde se localizava o PIC e o DOI-CODI de Brasília, havia um som que chegava a qualquer lugar, com duas aparentes finalidades: “abafar os possíveis gritos dos torturados e torturar coletivamente os presos” e que, em 07 de setembro de 1971, “[...] por volta das cinco horas da manhã, os alto-falantes internos começaram a tocar, a todo volume, a música *Amada, Amante*, do Roberto Carlos. Tocar não uma, mas dezenas de vezes até que por todo o prédio reboasse um imenso eco” (FREITAS, 1981, p. 173).

No romance *O amor de Pedro por João* (1998), de Tabajara Ruas, durante a tortura e o início do abuso sexual sofrido por uma “personagem”, os torturadores ligam o toca-discos e “Simonal começou a cantar ‘Tão bonita que ela é, cabelos lisos como eu nunca vi...’” (RUAS, 1998, p. 186). A opção do romancista por esta referência musical certamente advém das acusações contra Wilson Simonal de ter colaborado com a ditadura. Contudo, esta canção, *Garota Moderna*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, não guarda nenhuma relação de apreço com os ideais da ditadura. Ela foi gravada por Simonal em 1965, no disco que leva seu nome e que conta com gravações de compositores também não alinhados ao regime, como Billy Blanco, Vinicius de Moraes, Zé Kéti, Carlos Lyra, Tom Jobim, Marcos e Paulo Sérgio Valle.

A canção que serviu como fundo sonoro nestes momentos trágicos, também serviu de alento em outras ocasiões nos meios oposicionistas. Uma trajetória de luta no Brasil, exílio no

---

Chile, Argentina e pela Europa desembocou num cancionero popular e numa literatura de denúncia por meio de relatos de exilados, como na obra publicada em Portugal, *Memórias do Exílio – Brasil: 1964-19/?*, em 1976. Outro exemplo desta literatura vem do escritor Tabajara Ruas, um dos asilados na Embaixada da Argentina durante o Golpe no Chile, que conseguiu ir para a Dinamarca. Como foi exposto anteriormente, Ruas escreveu mais tarde o romance *O Amor de Pedro por João*. José Rogério Licks, um dos personagens desta obra, relata a importância de um outro tipo de leitura que “fazia a cabeça” de parte desta militância, ou seja, os gibis.

Ainda segundo José Licks, a música tendia a ser um indicador da situação política. Ele ainda não sabia do golpe de 1973 no Chile, mas os indícios eram muito fortes que isto estava prestes a acontecer desde a primeira tentativa frustrada de Golpe Militar, ainda em 1973, durante o *tanquetazo*. Na manhã de 12 de setembro, Licks afirmou ter se assustado ao notar que ao invés das canções engajadas nas rádios, o fundo sonoro passou a ser música americana e que ele não se esqueceu do *Strangers in the Night*, com Frank Sinatra, que ouviu já no primeiro dia após o Golpe de 11 de setembro. Em seu livro *Canção inacabada*, Joan Jara, viúva do músico chileno Victor Jara, tem uma outra lembrança deste fundo musical. Ela se lembra que após o derradeiro discurso de Salvador Allende, antes do ataque final ao *Palácio de la Moneda*, a “música marcial substituiu a voz de Allende” (JARA, 1998, p. 317).

Com a Anistia decretada em 1979, os músicos brasileiros aqui abordados, a exemplo do que aconteceu após o *25 de abril* de 1974 em Portugal, voltaram ao Brasil. Os gaúchos Raul Ellwanger e Nana Chaves retornaram em 1977, antes mesmo de sair a Anistia em razão da condenação de Raul ter expirado. O músico Leopoldo Paulino, apesar de incluído em dois processos, ambos na 2ª Auditoria Militar de São Paulo, também antecipou seu retorno em razão do processo relativo à sua participação no Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes) de Ibiúna ter expirado. Em relação ao segundo processo, relacionado à sua

---

atuação junto à ALN (Aliança Libertadora Nacional), foi absolvido. Os músicos Ricardo Vilas, José Rogério Licks e Manduka aguardaram a publicação da Anistia para voltarem ao seu país natal. Suas chegadas estão documentadas nos DOPS e foram encontradas nesta pesquisa. No caso de Licks, sua permanência no Brasil foi curta. Não havia espaço no Brasil para a música instrumental naquele período e sua carreira na Alemanha havia gerado frutos. Em razão desta realidade, Licks voltou para a Alemanha, onde até hoje desenvolve uma carreira como compositor e músico com uma dezena de discos lançados.<sup>x</sup>

Diferente de Licks, Ricardo Vilas voltou ao Brasil<sup>x</sup> onde teve uma profícua participação na televisão. Foi o diretor musical de dois programas de grande importância na Rede Globo, o primeiro foi o programa infantil *Sítio do Pica Pau Amarelo* e o segundo foi o *Globo de Ouro*. Ao final da década de 1980, Vilas decide voltar a Paris e continuar uma carreira solo, visto que durante o exílio fez carreira junto com sua ex-mulher Teca Calazans<sup>x</sup> na dupla Teca & Ricardo. Nesta última década e meia, Ricardo Vilas tem dividido suas apresentações entre os dois países.

Outra questão que deve ser levada a termo refere-se às famílias formadas no exterior. A uruguaia Cristina Porta realizou uma pesquisa junto aos filhos dos exilados, ou seja, os filhos de militantes que voltaram dos países em que viveram durante o exílio. Porta aborda as dificuldades da readaptação em outro país e as adversidades também relacionadas ao retorno. Sua metodologia contou com entrevistas junto aos filhos (onze entrevistados com idade entre 20 e 32 anos) de exilados que voltaram ao país natal, também analisou correspondências e material fotográfico dos mesmos. A autora enfatiza a particularidade que envolve o exílio de motivação política:

[...] debemos tener en cuenta que las circunstancias familiares y socioculturales que rodearon a estos niños escaparon a las reglas de lo común, de lo humanamente predecible. Abarcaron territorios vivenciales de extrema particularidad, tanto en el ámbito familiar como en el entorno creado por el hecho de estar en el exilio.<sup>x</sup>

Uma de suas entrevistadas aponta o histórico familiar e uma narrativa que, apesar de não ser lembrada pela mesma, recebe um processo de incorporação com a carga dramática vivida por sua mãe: “Digo, mi madre me tuvo a mí, tuvo que hacer 15 días de reposo con unas pérdidas, y tuvo que ir a esconderse a la casa de no sé quién, y no tenían una casa, en el medio del embarazo tuvo que dismantelar una base”.<sup>x</sup> Há de se

---

ressaltar a dificuldade enfrentada pelos filhos dos exilados, muito mais grave quando envolvia a morte dos pais.

A mesma autora escreveu um depoimento importante sobre a situação dos exilados que estavam na Embaixada da Argentina no Chile e que foram para a Argentina e lá ficaram presos no Hotel Internacional de Ezeíza, convertido em prisão durante o mês de novembro de 1973. Foram fotografados e fichados pela polícia argentina, além de proibidos de saírem de uma área que compreendia os quartos, corredores e restaurante. Nesta difícil estada, houve até o nascimento da filha de um casal de uruguaios, que teve como fundo musical as canções de: “[...] Vinicius, de Víctor Jara, de Toquiño, de Violeta Parra, de Viglietti, de Soledad Bravo, de Zitarrosa, que un par de compañeros empezaron a pasar y a pedirnos, en voz baja, que cantáramos más fuerte, más alto”.<sup>x</sup>

Estas trajetórias sugerem que a adaptação à condição de estrangeiro destes músicos exilados gerou uma inquietação permanente, refletida numa instabilidade de fixar uma residência, principalmente fora de países latino-americanos, ibéricos ou africanos. Estes músicos tiveram dificuldades muito maiores em relação aos que ficaram e seguiram suas carreiras artísticas no Brasil. Afinal, era uma outra língua a ser aprendida, havia as dificuldades em relação à documentação, uma nova realidade de constituir uma família no estrangeiro, as condições adversas para o exercício da profissão. Apesar de tudo isso, viveram experiências impensadas nos dias de hoje. Conviveram com inúmeros músicos de diversas nacionalidades, tiveram a oportunidade de mesclar diferentes referenciais musicais em sua criação, enfim, viveram e participaram de toda uma efervescência cultural e política que marcou aqueles anos.

## **Referencias Bibliográficas**

---

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

COLLING, Ana Maria. *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

GABEIRA, Fernando (1980). *O Crepúsculo do macho*. 14 ed. Rio de Janeiro, Codecri.

\_\_\_\_\_. *O que é isso, companheiro?* (1979). 11 ed. Rio de Janeiro, Codecri.

GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (As ilusões armadas).

JARA, Joan (1998). *Canção Inacabada: a vida e obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro, Record.

MACHADO, Cristina Pinheiro. *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

MARCONDES FILHO, Ciro. Carnaval eleitoral: o outro lado da festa é a tragédia. In: *Política e Imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985, p. 157-63.

PAULINO, Leopoldo (2004). *Tempo de Resistência*. 5 ed. Ribeirão Preto, COC Empreendimentos Culturais.

RIDENTI, Marcelo (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo, Record.

ROLLEMBERG, Denise (1999). *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro, Record.

ROSENTHAL, Gabriele. A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas conseqüências metodológicas. *Usos & Abusos da História Oral*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.193-200.

---

RUAS, Tabajara (1998). *O amor de Pedro por João*. São Paulo/ Rio de Janeiro, Record.

QUADRAT, Samantha Viz. Muito além das fronteiras. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004, p.315-328.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## VICTORIA OCAMPO: UMA ESCRITA NA ESPACIALIDADE DO *INTERMEZZO*

Denise Scolari Vieira 1  
UFBA/UNIOESTE  
[deniseantonia@hotmail.com](mailto:deniseantonia@hotmail.com)

[...] “Esta ciudad, antes de poseer un nombre, ya existía como mito [...]”  
Esther Díaz.

**RESUMO:** Em meio à experiência urbana marcada pela instabilização da paisagem, a escrita se configura através do deslizamento nômade; nessas cenas da moderna cidade em fluxo há o esforço explícito de instabilizar ironicamente a composição de uma situação convertida em problema, é uma representação ficcional, cuja errância anuncia a crise de paradigmas. No que concerne à configuração da capital argentina, intensifica-se nesta comunicação – tendo como objeto de reflexão o texto *Sobre un mal de esta ciudad* de Victoria Ocampo – a análise dos acontecimentos discursivos pelos quais é possível perceber a propulsão à escrita modificada, em trânsito rumo ao *locus* polêmico, no qual a escritora, em sua obra *Testimonios – Segunda Serie (1941)*, antecipa sentidos desconstrutores e de certa forma inscreve-se à margem ao valorizar questões subjetivas. Desse modo, no interior de um amplo espectro são ativadas as escrituras incompletas a respeito do futuro da cidade, sobretudo a partir do olhar do artista, aquele que tece relações do local ao global e que pode ser capaz de provocar novos sentidos a esses novos percursos; há uma importante representação da urbe que atinge múltiplas dimensões possibilitadas pelas diferentes leituras que o panorama cultural argentino desse período vai concretizar. Victoria Ocampo projeta diferentes campos do saber e diversificados pontos de vista na textualidade que compõem e recompõem leituras do Eu/Outro, destaca encontros por meio de percursos operados entre territórios; ao reescrever o passado desde os fragmentos dos inúmeros lugares, vai constituindo uma tessitura de significações como estratégia de intervenção estabelecida no deslocamento de espaços artísticos e espaços de vivência.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura Argentina; Victoria Ocampo; Imaginário da cidade; Fronteira.*

*Considerações iniciais*



---

Diante da incontestável nova geometria do espaço de pertencimento e pressionados pela emergência do novo paradigma que tangencia a construção da cultura a partir do protocolo intertextual, os artistas latino-americanos das primeiras décadas do séc. XX postularam a revisão crítica das próprias referências e, confrontados com a diluição de fronteiras, mobilizaram a busca de outra perspectiva relacional e perceptiva. No decurso dessa errância, cuja prerrogativa anuncia a crise de paradigmas observa-se: “a dimensão política inerente às formulações de sentido organizadoras de hierarquias e de hegemonias [...]” (DUARTE, 2005, p.13), o que equivale a provocar o questionamento dos sistemas de pensamento que embasavam o estatuto do campo literário argentino dos primeiros anos do séc. XX.

No que concerne à configuração urbana da capital argentina, apresenta-se neste ensaio – tendo como objeto de reflexão o texto *Sobre un mal de esta ciudad* de Victoria Ocampo – a análise dos acontecimentos discursivos pelos quais é possível perceber a propulsão à escrita modificada, em trânsito rumo ao *locus* polêmico, no qual a escritora, em sua obra *Testimonios – Segunda Serie (1941)*, antecipa sentidos desconstrutores e, de certa forma, inscreve-se à margem ao valorizar questões subjetivas.

### *1. Victoria Ocampo e a negação da corporeidade dócil*

Herdeira da oligarquia ‘criolla’ argentina, Victoria Ocampo y Sur – pseudônimo de Ramona Victoria Epifanía Rufina Ocampo Aguirre (1890-1979) consagra em sua trajetória a recusa aos limites precisos impostos pela classe, pelo gênero e pelo campo literário nacional de seu tempo. Constrói-se como a emblemática e polêmica protagonista da cena artística latino-americana durante décadas e possibilita a visibilidade da experiência-mulher diferenciada através da qual a escrita de autoria feminina situa-se entre o testemunho e a autobiografia e, marcada pela rasura, pelo descentramento, acentua a perda dos quadros de referência dos intelectuais oriundos dos países colonizados de sua geração.

A pesquisadora brasileira Luiza Lobo defende a importância de demarcar o espaço da literatura de autoria feminina através da história da literatura da América Latina em geral, bem como de analisar as grandes linhas em que esta se divide e quais vias se abriram para a escritora contemporânea, portanto:

---

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um **ponto de vista** e de um **sujeito de representação** próprios, que sempre constituem um olhar da **diferença**(LOBO, s/d, p.2, grifos da autora).

O fato é que todas essas assertivas podem ser vislumbradas já na mobilização política proposta por Victoria Ocampo, quando se apropria na cena discursiva, do uso do francês – em sua dimensão estética – e do espanhol – no plano prático –, justamente porque opta por manter o desdém a tudo o que provém da Espanha, contudo é o espanhol que a conectará ao seu passado de pertencimento identitário. Curiosa e paradoxal atitude recorrente nas letras argentinas, em que os efeitos de legitimação de classe também fomentam o debate em torno da questão do idioma; mas, se, por um lado Ocampo se define enquanto *sujeito de representação* como mulher da elite aristocrática, por outro, a constituição da *diferença* (cf. Luiza Lobo) se revela na mudança de postura discursiva, porque, apesar dos rígidos critérios estéticos e dos pressupostos de classe, Victoria Ocampo tensionou e deslocou os olhares, mesmo sem ter apagado as marcas ideológicas de seu contexto enunciativo, a autora dá visibilidade à luta contra a essencialização da categoria mulher, bem como apresenta, na tessitura da escrita, um sujeito de enunciação consciente de seu papel social. Mostra-se indócil com respeito ao direito de expressão, associa-se a conotações políticas e sociológicas enquanto depoimento pessoal e histórico e constrói espaço próprio dentro da literatura mais ampla.

## 2. *Uma escrita na espacialidade do intermezzo*

Victoria Ocampo escreveu dez volumes de seus *Testimonios*, o primeiro foi lançado em 1935 e o décimo e último em 1977, assim não surpreende que sejam relatos marcados pela ambigüidade, uma vez que tanto a idéia de estabilidade, como a da unidade do Eu passam a ser problematizadas. Nesse âmbito, a hegemonia cultural das elites tradicionais vê-se confrontada com as novas esferas de apropriação dos objetos culturais, então ouvir o Outro, em sua alteridade, equivale no mínimo, ao exercício do estranhamento. A pesquisadora argentina Esther Díaz comenta:

---

Según Raúl Scalabrini Ortiz el cimbronazo se produjo en el momento en que empezaron a arribar al puerto las avalanchas inmigratorias en las postrimerías del siglo XIX. Parecía que los porteños temían que la contaminación del espíritu ajeno vulnerara su 'travesía austeridad'. Fue entonces cuando, según este autor, la ciudad estuvo a punto de europeizarse. Pero los intrusos no ofrecían un modelo apreciable. Representaban jirones de culturas que se atropellaban entre el desconcierto, la codicia y la nostalgia. Primero la ciudad se sintió invadida por lo que consideró una vulgaridad, luego festejó sus músicas y sus murgas, Más tarde se burló amablemente de los usos y costumbres de los reciénvenidos. Pero llegó un momento en el que comenzó a huir de los gringos. Se retrajo ensimismada y se atrincheró en los dominios de las familias ya arraigadas (DÍAZ, 2001, p.115).

Nota-se que ainda existe a pressuposição do modo de ser hierarquizante 'do isto ou aquilo' apreciável no sentido de intervir ideologicamente como bloco de poder, entretanto, nos anos 20, o Ocidente já vivia o momento híbrido da mudança política, o dissenso já ocupava o espaço da modernidade, a essa altura:

No sorprende entonces que modernidad, modernización y ciudad aparezcan entremezclados como nociones descriptivas, como valores, como espacios físicos y procesos materiales e ideológicos. En la medida que Buenos Aires se altera, ante los ojos de sus habitantes, con una aceleración que pertenece al ritmo de las nuevas tecnologías de producción y transporte. La ciudad es pensada como condensación simbólica y material del cambio. Así se la celebra y también desde esta perspectiva se la juzga (SARLO, 1990,p.32).

Dessa maneira, não há dúvida, pois, de que a cidade infunde uma dimensão superlativa na forma de abordar historicamente a vivência de choque diante da desintegração dos antigos espaços de pertencimento, a cultura afetada pela imigração e urbanização reivindica a articulação de novos programas, assim:

Los artistas representan e impugnan, casi al mismo tiempo, un conjunto de nuevas experiencias, muchas veces traumáticas: el hombre de letras arrojado en el *tourbillon social* de la ciudad transformada; el *dandy* y su contraparte inescindible, el desesperado que busca refugio en la transgresión o en la huída; El optimismo frente a un mundo en curso de transformación y la melancolía frente a un pasado irrecuperable (SARLO, 1990, p.36).

---

Então, em meio à experiência urbana marcada pela instabilização da paisagem, a escrita se configura através do deslizamento nômade, talvez sejam essas as imagens de representação pautadas exatamente pelo sujeito enunciativo desenraizado, em negociação complexa ao dispender empenho considerável, a fim de nomear um processo histórico em curso. Leia-se o primeiro parágrafo de *Sobre un mal de esta ciudad*:

Las personas que viven en los pueblitos del Norte (Vicente López, Olivos, Martínez, San Isidro, etc.) y que, obligadas a ir diariamente a La ciudad hacen el viaje en automóvil por el camino del bajo y recorren luego las avenidas Vértiz, Alvear y Leandro Alem, tienen ocasión de ver desarrollarse ante sus ojos un espectáculo consternador. Toda la primera parte del trayecto, hasta la avenida Vértiz –y en especial los alrededores de las avenidas General Paz y General Uriburi – está sembrada de casas, pequeñas y grandes, que solo armonizan entre sí por el perfecto mal gusto que las ha inspirado (OCAMPO, 1941, p. 327).

Nessas cenas de figuração da moderna cidade em fluxo, há o esforço explícito de instabilizar ironicamente a composição da situação convertida em problema, é uma representação ficcional em que a função estética predomina. Observa-se no fragmento a possibilidade de leitura da experiência-limite, o eu enunciativo menciona a alteridade como aquela de rompe uma cotidianidade, aludir ao mau gosto equivale a nominar a percepção do *kitsch* enquanto expressão da cultura de massa. Diante das circunstâncias históricas em que a cultura é problematizada, ocorre o debate em torno do campo múltiplo da estética capaz de mostrar: “a complexidade do fazer artístico, seus numerosos aspectos técnico-institucionais, contribuem para firmar a primazia estética da produção ‘cultura’, imitada pela arte dos estratos inferiores da sociedade” (MERQUIOR, 1974, p.10, grifos do autor). Manifesta-se o cruzamento de discursos e práticas, pelos quais o projeto das elites políticas liberais é confrontado pela reformulação da ação executiva das instituições, assim, o recondicionamento das subjetividades e o surgimento de novas políticas revelam a inquietação da intelectualidade, no marco da cultura moderna patriarcal.

A eloquência da tradição literária argentina aglutina os defensores do cânone que assistem à discursividade do projeto estético vanguardista, nesse cenário da mescla, se constrói a cidade de Buenos Aires enquanto teatro de uma cultura complexa; projetos utópicos, espaços simbólicos hiper-semiotizados e instituições de difusão cultural em

---

seu caráter reformista de esquerda vivem conflituosamente a disputa pela legitimidade cultural. Diante de tal transformação a escritora Victoria Ocampo constrói seu ponto de vista:

[...] se convierte en patrona y mecenas del modernismo arquitectónico y lo promociona desde su revista *Sur*, aparecida en 1931, como instrumento de purificación del gusto, indispensable, a juicio de Ocampo, en una ciudad donde la inmigración ha ido dejando marcas materiales que producen el efecto de una anarquía estilística con diversos orígenes nacionales. El modernismo propondría un programa de homogeneización frente al *volapuk* estilístico de origen inmigratorio: sus volúmenes y fachadas disciplinan la calle (SARLO, 1990, p.38).

Mas, se por um lado, Victoria Ocampo se vincula à *intelligentzia* liberal e avançada no terreno político-social é incapaz de abdicar de seus próprios privilégios enquanto guardiã da arte e da cultura (cf. Merquior), por outro lado, começa um processo polêmico e, ao mesmo tempo, bem-sucedido pelo qual a escritora viabiliza em nova espacialidade discursiva, o *intermezzo*, o *entre-lugar*, quando articula uma textualidade configurada em trânsito, ou seja, do gênero testemunho numa experimentação complexa através da qual a artista tenta equacionar um percurso no plano da vivência enquanto intelectual, isto é, Victoria Ocampo observa as manifestações da sociedade do capitalismo pós-industrial metropolitano para estruturar discursivamente a atribuição de significados filtrados pelos pressupostos estéticos que postula; investe-se de dupla autoridade:

Como alguém que pode pronunciar-se sistematicamente sobre o mundo (a partir dessa posição de dentro e fora do mundo que reivindica para si, porque mobiliza civicamente as propriedades do campo cultural), que pode falar sobre a totalidade do devir do mundo; e que o faz para determinar o dever ser, para indicar a direção a seguir, para apontar o horizonte. Holística e normativa, a razão dos intelectuais modernos, essa que quis ser mais do que romântica, ficou com o destino ligado às venturas e desventuras que a racionalidade haveria de experimentar no século XX (SILVA, 2004, p.46-47).

Talvez isso signifique sistematização, uniformização, entretanto, há que se lembrar o quanto tais convenções são fictícias e como intensificam uma percepção fluida, justamente porque mostram sua configuração no território de fronteira, declaradamente

---

provisório, instável, são narrativas desafiadas pela perspectiva intersticial. A escritura de Victoria Ocampo, ao ser auto-reflexiva e contraditória, já começa a dar conta desta dinâmica em que o distanciamento crítico pouco a pouco vai reconceitualizando o mundo em termos de descontinuidade. Então, essa imagem figurada a partir de coexistências dessemelhantes e da multiplicação de centros, potencializa diferentes tipos de capacidade interpretativa, bagagem crítica com a qual o artista latino-americano olha para si mesmo e toma a palavra na acepção do contexto cultural e existencial. É interessante notar que entre as décadas de 20 e 30 as preocupações de ordem ideológica predominam no campo artístico e mesmo que se distingam entre si pelas diferenças formais, pelas regras de composição e por seu posicionamento frente às questões sociais (SCHWARTZ, 1995, p.35), os parâmetros passadistas deslocam-se e o conflito entre vanguarda política e vanguarda artística tenciona a linguagem e o estatuto do escritor.

Desse modo, no interior de um amplo espectro são ativadas as escrituras incompletas a respeito do futuro da cidade, sobretudo a partir do olhar do artista, aquele que tece relações do local ao global e que pode ser capaz de provocar novos sentidos a esses novos percursos, sem, contudo, deixar de reivindicar a primazia do saber sobre a sociedade, há uma importante representação da urbe que atinge múltiplas dimensões possibilitadas pelas diferentes leituras que o panorama cultural argentino desse período vai concretizar.

### *3. Cartografia de uma polêmica: Muito além de Boedo e Florida*

Os grandes marcos da transformação urbana desentranham uma específica espacialidade e dentro dela os atores sociais do ‘centro’ disputam a cena discursiva com a dimensão da ‘margem’; esses elementos referenciais da modernidade agitam-se pela presença do Eu e seus duplos, mas, enquanto representação, a partir de qual *locus* discursivo afirma-se a identidade? Quem se confronta como sua alteridade? São as consolidadas mansões com suas leis e códigos da arquitetura de uma ordem urbana, as ruas centrais, os ‘cartões de visita’, sob o signo da remodelação e o embelezamento,

---

em contraste com o arrabalde, aquele cenário do desleixo, do mau trato da desordem e do caos?

O fato é que essas imagens são recorrentes, quando a ambientação teatral urbana é reiteradamente mencionada no discurso que a descreve; embora tais relações tenham sido individualizadas em diversos momentos de construção da moderna ordem pública, permanece essa dicotomia como modelo e prática que tem importantes conseqüências normativas. Revestida de conotação pejorativa, tal ordem cultural é imposta pela definição de sociedade a partir de um esquema de pensamento que impõe técnica e economia na construção da cidade. Carlos Roberto Monteiro de Andrade afirma:

A história da urbanística moderna é marcada pela luta dos trabalhadores pelo direito à cidade, disputando o centro, mas também pela criação de modos de morar confinados, em vilas operárias, conjuntos de habitação social, subúrbios-jardins ou condomínios fechados, micro-enclaves urbanos que são a expressão físico-territorial da segregação social e das profundas separações que atravessam a cidade moderna- entre local de trabalho e local de moradia, entre centro e periferia, entre público e privado (ANDRADE, 1997, p.99-100).

Então, se o lugar é o espaço dotado de sentido (cf. Milton Santos), ao contrário, nesse caso se enraízam composições em que: “a perda da forma urbana e o eclipse dos lugares públicos são fenômenos correlatos ao esgotamento da dimensão representativa e simbólica da cidade moderna, corpo sem memória de uma máquina que se quer pura funcionalidade” (ANDRADE, 1997, p. 101-102). Assim, que modo de territorialidade dominante configura-se enquanto espaço de intersubjetividade no imaginário do campo artístico em Buenos Aires entre os anos 20 e 30?

Sabe-se que há distintas circunscrições da vanguarda portenha, no sentido de evidenciar círculos literários e artísticos em sua expressão híbrida, uma espécie de interterritorialidade construída nos diferentes lugares da cidade, articulando métodos de abordagem e pontos de vista diversificados; esses processos, pelos quais grupos de pessoas se aproximam e se investem de atitude estético-crítica, ativam potencialidades que muitas vezes delimitam seu próprio contorno, em outros casos, se estabelecem confluências, revitalizam-se repertórios, fluxos por meio de dispositivos porosos, ao revitalizarem o diálogo entre espaços e tempos.

---

Tal operação composta por projeções do discurso de vanguarda foi capaz de ensaiar a ampliação perceptiva de uma geração de artistas, em atos e situações que modificaram a esfera do campo intelectual da América Latina; aglutinaram-se como ativadores de questões apresentadas no contexto ocidental, quando se discutia criticamente a modernidade e sua reproduzibilidade de valores; o olhar ampliado pelas novas possibilidades de expressão e ciente de que a função social da arte se modificava. Então, configuram-se espaços potencialmente subversivos à tradição, nos quais a linguagem como aparato simbólico de conhecimento e interpretação quer romper a moldura de poderes e instituições políticas, mas outros, ao contrário, impõem a disputa acirrada, que dá voz aos manifestos e proclamas, fundam-se revistas e alegoricamente vai se conformando a fronteira inteligível da pugna entre as vertentes.

Uma das mais significativas alusões às formas de representação vanguardista portenha no período efervescente da década de 20 é aque enfatiza o Grupo Boedo e o Grupo Florida, justamente quando é sinalizada uma espécie de fronteira territorial e estética, na verdade os nomes são referências a bairros de Buenos Aires; onde na cêntrica Rua Florida é encenada: “A comienzos de la década del veinte, en los dos o tres años anteriores a la aparición de las revistas de la vanguardia (*Prisma, Proa, Inicial, Martín Fierro*) el campo intelectual hegemonizado, todavía por la revista *Nosotros*, parece relativamente unificado” (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p.217). Há uma espécie de esfera cultural com práticas políticas, ideológicas e sociais, na qual grupos de artistas valorizam narrativas e ações marcadas pela contradição; percebem-se esforços no sentido de problematizar o circuito tradicional de consagração, ou seja, intervir nos mecanismos de promoção dos artistas jovens, mas sem deixar de reconhecer explicitamente a legitimidade da presença estatal ao regular e patrocinar as artes, por outro lado, havia uma contenda sobre os produtos que a indústria editorial lançava ao grande público, argumento que ainda suscita polêmica entre os pesquisadores, mas há consenso ao ser admitida que: “La tensión de los vanguardistas argentinos, frente a la ‘industria cultural’ no es un mero reflejo de la ideología europea. Desde 1915 había prosperado en Buenos Aires una literatura producida para sectores medios y bajos, con tiradas relativamente altas de ediciones semanales a precios accesibles” (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p.229). Este é um bom exemplo para indagar sobre as relações políticas e ideológicas a partir da chegada de outros sujeitos sociais, quando passa a ser evidenciado quem produz cultura, quando e sob quais circunstâncias.



---

Mas, há os protagonistas de outro território, os transgressores da palavra do Grupo Boedo, aqueles que davam voz à ‘plebe ultramarina’: os gringos vistos, como os ‘bárbaros’, seus autores, os ‘realistas *italocriollos*’, ultrapassam em termos amplos a tentativa de apagamento da subjetividade e da experiência enquanto novos sujeitos percebe-se que ambos os espaços, Boedo e Florida, abrigam a contradição capaz de levantar questões tais como: “[...] de la nacionalidad cultural y correlativa a ésta, del cosmopolitismo, es, en ese momento del proceso social argentino, una línea que divide el campo intelectual con un marcado sesgo de clase” (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p.239), mas, sobretudo, evidenciam o quanto tal circunscrição se pautou pela pluralidade, porquetambém suscitou entrecruzamentos com usos discursivos diversos, ao enfatizar a materialidade da linguagem através de nexos entre o processo estético e os demais processos de construção e transformação da arte na cultura; a partir da crise da modernidade, as experiências subjetivas ganham corpo, instauram territórios com os sujeitos nele implicados que materializam a diferença.

Victoria Ocampo, escritora, tradutora, de 1931 a 1979 dirige a revista *Sur* e consolida a ideologia cultural tensionada entre o ‘cosmopolitismo’ e o ‘argentinismo’ (cf. Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano), se debruça nessa empresa através da experiência pessoal, concebe e assegura a visibilidade da cultura de elite, argentina e internacional. Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano afirmam ser a revista *Sur*:

Revista cosmopolita, donde el lugar del traductor y del introductor era, sin exageraciones, central, *Sur* se movía con la convicción de que la literatura argentina precisaba de este vínculo con la europea y la norteamericana; agitó la idea (a veces omnipotente, en ocasiones ridícula por su estilo) de que la actividad de importación, que incluía a libros y personas, cerraba los huecos de la cultura argentina producidos por la distancia, por la juventud sin tradiciones del país, por la ausencia de linajes y maestros. Esto fue *Sur*, pero no sólo esto (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p.262).

Entretanto, a escritora projeta diferentes campos do saber e diversificados pontos de vista na textualidade que compõe e recompõe leituras do Eu/Outro e destaca encontros por meio de percursos operados entre territórios; ao reescrever o passado desde os fragmentos dos inúmeros lugares, vai constituindo uma tessitura de significações como estratégia de intervenção estabelecida no deslocamento de espaços artísticos e espaços de vivência. Paralelamente à direção de *Sur* – entre os anos 1935 e 1977 – escreve as séries de *Testimonios*, uma combinação de instrumentos de

---

percepção e interpretação, práticas simbólicas das designações paradoxais de sua geração, mas como menciona Teresa de Lauretis em *A tecnologia do gênero*, em que a técnica do *space-off* pode sugerir um espaço aberto à subjetividade, esta autora diz:

[...] Mas o cinema de vanguarda nos mostrou que o *space-off* existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e demonstrou que ele inclui não só a câmera (o ponto de articulação e perspectiva através do qual a imagem é construída), mas também o espectador (o ponto onde a imagem é recebida, re-construída, e reproduzida na/como subjetividade) (LAURETIS, 1994, p.238).

Não será porque em meio a uma espacialidade tão complexa, nesse movimento da entrelinha, da inter-subjetividade, da possibilidade de novas apreensões que a escritora argentina pôde concretizar uma discursividade veemente naquele cenário androcêntrico? Ocampo viveu entre dois territórios: em seu país de nascimento foi centro, em relação ao Outro/europeu, norte-americano foi margem; dentro do campo intelectual habitou o ‘outro lugar’, então a voz de autoria feminina se constituiu enquanto tecnologia de gênero, pela qual Victoria Ocampo modificou a historicidade de sua condição, torna-se mulher durante o próprio processo de descentramento.

#### *4. Conjecturas sobre a Representação da Cidade.*

A partir do breve enfoque das condições de produção, fica evidente como a arte tem se mostrado por sua caracterização híbrida, na medida mesmo em que esta multiplica sua resistência à homogeneização; isso pressupõe uma postura que evidencia distanciamento e curiosidade do artista em relação à paisagem, quando trabalha com a construção plástica da linguagem e realiza uma particular geometria da metrópole moderna.

Nas artes plásticas, nas letras, no cinema, é recorrente o desenvolvimento da temática da paisagem urbana, são importantes trabalhos que fazem referência a uma espécie de jogo entre o ocultamento e uma revelação que parece não concretizar-se totalmente, da cidade em constante transformação; desta maneira, artista e espectador, poeta e leitor refazem significados recriando espaços reais ou simbólicos.

---

As conseqüências dessa revisão produzem imagens abertas aos intervalos, aos interstícios, aos lugares afetivos, simbólicos, utópicos, recalcados; enquanto igual, enquanto diferente, mas sempre numa relação tensa e ambivalente. Mesmo assim, permanece a marca da alteridade, aliás, esta se torna o aparato elaborado para imprimir a difícil transposição dos universos culturais com típico gesto de pensar o devir.

Cabe salientar como ao longo do séc. XX os questionamentos das premissas modernas salientam as obras de arte marcadas pela discussão sobre a temporalidade e suas dimensões interiores à linguagem, “não seria talvez esta relação essencial à linguagem, como um ‘fluxo’ de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo o que remete sem jamais se deter?” (DELEUZE, 1974, p.2).

Ambos, lugares e linguagem são espaços de tensão, em contínuo vir-a-ser; e ao falar em desejo da realidade nota-se que a escassa capacidade de apreensão cria o desejo- de- saber sobre sua constituição, a investigação jamais satisfeita de entender os lugares de nossa maior fragilidade.

A simbolização da realidade anuncia o desejo de tornar o local de pertencimento prazeroso, mesmo quando se debruça naqueles elementos que sinalizam a sua destruição.

Então, se estabelece para os artistas a imperiosa necessidade de apreciação crítica da própria escrita, porque como menciona Jacques Derrida: “Independentemente do que se pense sob esta rubrica, não há dúvida de que o *problema da linguagem* nunca foi apenas um problema entre outros. Mas nunca, tanto como hoje, invadira *como tal* o horizonte mundial das mais diversas pesquisas e dos discursos mais heterogêneos em intenção, método e ideologia” (DERRIDA, 1973, p.7, grifos do autor).

Portanto, essa se funde à problemática estética, a fim de prescindir da idéia de gêneros e formas de expressão hierarquizadas, para anular limites arbitrários incapazes de responder ao tipo de indagação peculiar à experiência de leitura da cidade mediatizada pela literatura.

---

## 5. Considerações finais

Em certa medida, a atuação de Victoria Ocampo já prenunciava os futuros desdobramentos da política da identidade da “categoria mulher tanto como sujeito quanto signo” (COSTA, 2002, p.3) porque associar-se a empreendimentos transgressores ao patriarcado de fato rompia com aquele enquadramento da essencialização imposto por uma concepção humanista centrada e unificada, é importante observar o argumento defendido por Claudia de Lima Costa ao revisitar os debates acerca do sujeito do feminismo, essa pesquisadora defende: “Que o movimento para dentro e para fora das representações/discursos não gera negatividade, mas ao contrário, uma positividade que também fala dos investimentos particulares do sujeito (materiais, emocionais, libidinais) em posições discursivas a partir das quais se experiencia o mundo (COSTA, 2002, p.3).

Victoria Ocampo buscou continuamente um espaço próprio entre as pressões externas e as resistências internas, primeiramente, movendo-se nesta dimensão da família patriarcal da oligarquia argentina, posicionou-se contrária à tradição imposta às mulheres de sua geração, mais tarde, no contexto geopoliticamente periférico, ressentida da perspectiva unidirecional, mesmo que o traço de sua biografia delineasse narrativas engendradas e nutridas pela tendência política liberal, em muitas ocasiões contraditória, propôs um projeto estético inovador e, por fim, no mundo androcêntrico ocupou a cena discursiva da vanguarda da América Latina, bem como, dirigiu uma das revistas mais prestigiosas de seu tempo; materializou simultaneamente, possibilidades da ‘escrita de si’, e a exploração do próprio percurso, assim possibilitou a visibilidade dos dilemas da condição do intelectual moderno.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. *Confinamento e deriva: sobre o eclipse do lugar público na cidade moderna*. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a La vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

---

COSTA, Claudia de Lima. *Revisitando o sujeito do feminismo*. **Cadernos Pagu**, n.19, p.59-90, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973. (Estudos, 16).

DÍAZ, Esther. *Buenos Aires: una mirada filosófica*. Buenos Aires: Biblos, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso*. In: idem. *Literatura, política, identidades; ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. (Org.) *Tendências e impasses. O feminismo como crítico da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina*. Disponível em <<http://ifilipe.tripod.com/Llobo.html>> Acesso em 07/12/10.

MERQUIOR, José G. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

OCAMPO. Victoria. *Testimonios. Segunda Serie. Buenos Aires: Sur*, 1941.

SARLO, Beatriz. *Modernidad y mezcla cultural: el caso de Buenos Aires*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

SILVA, Augusto Santos. *Podemos dispensar os intelectuais?* In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs.) *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SCHWARTZ, **Jorge Vanguardas** Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.

---

## A NAÇÃO IBÉRICA PARA MIGUEL DE UNAMUNO

Cristiane Agnes Stolet Correia  
UERJ/IL e doutoranda em Ciência da Literatura – UFRJ  
cristianeagnesc@gmail.com

A proposta do presente trabalho é pensar a nação ibérica a partir da perspectiva do pensador espanhol Miguel de Unamuno. Sabendo que o autor manteve estreito contato com diversos escritores portugueses, visitou várias vezes o país vizinho e era um assíduo leitor da literatura portuguesa (a qual era lida na língua de origem da mesma), vale investigar como a aproximação unamuniana com Portugal culmina na percepção e na construção de uma cultura ibérica fronteiriça, embasada em um profundo sentimento trágico.

A insistente ideia unamuniana de que ao se pensar “en el pueblo de su lugar”<sup>x</sup>, pensa-se no “pueblo de todos los lugares y de todas las naciones de la Historia”<sup>xx</sup> (UNAMUNO, 1958, p. 1107) é intrigante. Para o autor, quanto mais se adentra o singular de um povo, de um homem, mais se aproxima do universal. Ele aclara: “O singular não é particular, é universal.” (UNAMUNO, 1996, p. 11). Falar em singularidade é falar a partir do concreto, que se embasa em nossa condição humana. Ora, só podemos falar do lugar de homens que somos. E é neste lugar comum que se instauram diferenças. Portanto, pensar a diferença, a especificidade, o próprio de cada um, é também pensar o comum, o elo que nos une.

Com esta convicção, adentraremos o pensamento unamuniano que busca apreender e sentir a nação ibérica. Nosso intuito, portanto, não é nos fixar estritamente

---

na cultura peninsular, mas, a partir desta zona fronteiriça, intermediada pelo modo de ser português e espanhol (na perspectiva do autor em questão), repensar o nosso ser.

Cabe destacar que enfocaremos principalmente, em um primeiro momento, as obras ensaísticas do autor que primam pelas descrições paisagísticas, além do personagem tão estudado *Don Quijote de La Mancha* (por reunir em si a criação em pessoa; para Unamuno, o inaugurador do hispanismo, o autêntico ser espanhol) e, posteriormente, a reunião de todas as questões apresentadas a partir do texto *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*, reconhecido pelo autor como o livro em que pôs mais de sua alma e da alma do seu povo. (*apud* UNAMUNO, 1986, p. 87).

Segundo Miguel de Unamuno, a observação de uma paisagem não se detém em si mesma, é necessário observar e sentir o que se apresenta. O homem não só faz parte da paisagem de um país, como também está inserido nesta. A mudança dos tipos de predicado nas duas orações é proposital: enquanto “não só faz parte da paisagem de um país” exemplifica um predicado verbal, com o núcleo no verbo “fazer”; “como está inserido nesta” resulta em um predicado nominal, onde o termo central é “inserido”, que funciona como predicativo do sujeito. E o que quero sinalizar com isto? Primeiro, que o homem, fazendo parte da paisagem, interfere nesta, atua diretamente. Depois, que ao estar inserido, o homem recebe características desta paisagem, seu estado de inserção caracteriza-o.

Portanto, observando e sentindo a paisagem que nos rodeia e da qual fazemos parte, nossa atenção se volta não só para o externo (com nossa atuação no ambiente), como também para o interno (quando a paisagem atua em nós). Perfazendo nossas vidas em um espaço, o movimento não se dá em uma única direção, a criação espaço- homem age em via de mão dupla. Não só o espaço deve tocar e falar ao homem, como também este deve “dizer ao que veio”. Para que esta ação conjunta se realize, é claro que é indispensável abertura e sensibilidade constantes. Abertura e sensibilidade sentidas profundamente na obra do pensador Miguel de Unamuno. Acompanhemos ao autor.

Em uma de suas cartas a Teixeira de Pascoaes, Unamuno escreve: “Sin conocer a Portugal no se conoce a España; por el contraste y por lo otro.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1986, p. 89). Cabe, assim, investigar o que seria um e outro para o autor. Começemos por Portugal. Leiamos três passagens de obras unamunianas onde aparece a visão do escritor do modo de ser português:

---

En la ciencia, en el conocimiento de las razones de las cosas, de la ley de los movimientos, en la matemática, en fin, buscan unos hombres y unos pueblos el secreto del universo, de la vida y de la muerte. Otros le buscan en la religión (...) Y hay quien busca en el amor el secreto de la vida, de la muerte y del universo, y su razón de ser. Tal creo, aquí, en Portugal. (UNAMUNO, 1958, p. 731-732).

[Na ciência, no conhecimento das razões das coisas, da lei e dos movimentos, na matemática, enfim, buscam uns homens e uns povos o segredo do universo, da vida e da morte. Outros o buscam na religião (...) E há quem busca no amor o segredo da vida, da morte e do universo, e sua razão de ser. Tal creio, aqui, em Portugal.]

“¿Qué tendrá este Portugal— pienso — para así atraerme? ¿Qué tendrá esta tierra, por de fuera riente y blanda, por dentro atormentada y trágica?”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1958, p. 442-443). “El portugués es constitucionalmente pesimista<sup>x</sup>.” (UNAMUNO, 1958, p. 387).

Repassando as declarações unamunianas, o modo de ser português se perfaz com as seguintes características: o amor é a grande busca e se encontra no cerne da filosofia portuguesa, o riso e a brandura estão sempre presentes, mas são comportamentos que escondem tormento e pessimismo. Como pensar um povo que comunga amor, diversão e tragédia<sup>x</sup>?

O amor se mostra na tradição portuguesa como o mais ambíguo dos sentimentos, o mais radical, capaz de fazer viver, mas também de matar, possibilitando o mais profundo regozijo, ao mesmo tempo em que finca suas raízes na dor. Se o povo português, conforme Miguel de Unamuno, busca e encontra no amor respostas para todas as suas inquietações, daí advêm sua alegria visível e seu oculto tormento.

Mas Unamuno afirma ainda que o português é constitucionalmente pessimista. Estaria também este pessimismo atrelado ao amor? Talvez, pois, sendo ambíguo, o amor pode provocar otimismo e pessimismo. Entretanto, o autor espanhol trata o pessimismo como algo constitucional do ser português. Assim sendo, na visão unamuniana, o que forma o português desde sempre é seu caráter pessimista. Pronto. Destruímos a compreensão de ser o amor que provoque este sentimento no contexto apresentado. Constituindo o ser português, o pessimismo já está instaurado no homem quando este se lança na busca do amor.



---

O que, então, esta espécie de essência pessimista sinaliza? Que o português não tem fé em si mesmo. Unamuno o explicita em outra carta endereçada a Teixeira de Pascoas: “No les falta a ustedes hombres, lo que les falta es cohesión, espíritu de solidaridad, fe en sí mismo y en su pueblo y pueblo mismo.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1986, p.68).

A fé em si mesmo é primordial para que os homens se unam e se façam povo. Sem crer em si mesmo, o português mostra-se um eterno desconfiado. A desconfiança, é claro, impede-o de ser coeso, de formar um povo. Além disso, acreditar em si é o primeiro passo para que alguém se ponha em luta, transforme seus sentimentos em ações. Sem a primeira convicção, a pessoal, o português afunda seus sentimentos na imobilidade exterior, recusa-se a atuar substancialmente no mundo, a lutar por seus ideais, culminando em “um povo suicida”<sup>x</sup>.

Retomando a declaração unamuniana de que “sin conocer a Portugal no se conoce a España; *por el contraste y por lo otro*” ( UNAMUNO, 1986, p. 89) (grifo nosso), fica patente que a Espanha vai na contramão de Portugal. Se em Portugal impera o amor e a desconfiança, na Espanha reina o ódio e um excesso de confiança. Unamuno reconhece que o problema político nacional espanhol está na “concordia entre las diversas índoles de los pueblos que integran a España<sup>x</sup>.” (UNAMUNO, 1958, p. 750). Ora, se a concórdia é o problema político, parece que os espanhóis tampouco concorrem para a formação de um povo coeso. Não é por se tratar de um povo extremamente heterogêneo e diverso (assim como Portugal, haja vista o processo de ocupação da península) que há grande dificuldade política no país. O problema não está em a Espanha estar formada por vários povos muito diferentes. A diferença não deveria separar, mas, pelo contrário, fortalecer a unidade. O problema está em cada um crer-se mais que os demais, recusando e afastando-se do que diverge, sem nenhuma explicação plausível, embalado por um ódio que se nutre somente de um desejo egoísta de ser mais que os outros. Pura ilusão! O ser homem não aceita comparações guiadas por um *mais que* ou *menos que*. Não há espaço para uma superioridade ou inferioridade, porém somente para uma singularidade que, quanto mais própria, mais universal.

Para Miguel de Unamuno, o propriamente hispânico (portanto, autenticamente universal) encontra-se em *Don Quijote de La Mancha*. Averiguemos, então, este personagem mais de perto na visão do autor estudado.

---

Vários são os estudos de Miguel de Unamuno dedicados a pensar a obra mestra cervantina, entre eles vale destacar o texto *Vida de Don Quijote y Sancho*, onde, após uma introdução denominada “El sepulcro de Don Quijote” e diversos prólogos (que vão sendo acrescentados a cada edição), o autor propõe-se a comentar cada capítulo do romance de Cervantes. A introdução e os prólogos mencionados, juntamente com o texto *El Caballero de la triste figura e os ensaios unamunianos* “Quijotismo”, “Glosas al «Quijote»” e “La causa del quijotismo” serão o mote principal para apresentar o personagem Don Quixote sob a perspectiva do pensador espanhol em questão.

A história de *Don Quijote de la Mancha* tem início quando o fidalgo Quijada ou Quesada resolve autodenominar-se cavaleiro andante, já com seus cinquenta anos. O que ele viveu antes não interessa ao autor enquanto descrição de um passado, mas somente enquanto atualização no que ele é no auge dos seus cinquenta anos. De Quijada/Quesada nasce *Don Quijote de La Mancha*, aquele que se põe a caminho com o intuito de salvar o mundo e ganhar fama, ou seja, que almeja viver sua história como cavaleiro andante e viver na história, permanecendo na memória dos povos vindouros.

Unamuno declarou diversas vezes que os personagens são filhos do autor, ou mais: que são o próprio autor. Portanto, a declaração do escritor em *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos* poderia estar facilmente na boca do *Don Quijote* unamuniano, considerando que Miguel de Unamuno se apropriou do personagem cervantino, recriando-o:

O universo visível, o universo que é filho do instinto de conservação, me é estreito, como uma jaula pequena para mim e contra cujas barras minha alma bate em seus vãos; falta-me no ar o que respirar. Mais, mais, cada vez mais, quero ser eu e, sem deixar de sê-lo, ser ademais os outros, adentrar a totalidade das coisas visíveis e invisíveis, estender-me ao ilimitado do espaço e prolongar-me ao inacabável do tempo. (UNAMUNO, 1996, p. 38).

O senhor Quijada/Quesada não se contentava com o pequeno espaço no qual estava acomodado nem com o pouco tempo que lhe restava. A lógica da visibilidade humana já não lhe era suficiente. Precisava “adentrar a totalidade das coisas visíveis e invisíveis” (grifo nosso) e, para tanto, tinha que buscar ultrapassar os limites da sua existência. Antes de fazer-se cavaleiro andante, o visível já clamava pelo invisível. *Alonso el Bueno* começou a sentir a necessidade de alimentar a própria imaginação, de

---

autodenominar-se outro para sentir-se mais a si mesmo, desdobrava-se, assim, no invisível aos olhos alheios. Deste desdobramento, surge *Don Quijote de La Mancha*.

Motivado e inspirado pelas leituras que fazia, pela própria força poética sentida, pôs-se a caminhar disposto a ampliar sua visibilidade, a abrir seu horizonte, a atuar na necessidade, a confiar na possibilidade da mudança e a ser insistente. Primeiro partiu sozinho, mas aconselhado a buscar um escudeiro (assim como os demais cavaleiros andantes), acatou a recomendação e, ao reiniciar sua jornada, pôde fazê-lo ao lado de Sancho Panza.

De modo geral, costuma-se enfatizar a loucura do protagonista de modo jocoso, opondo-o, inclusive, a seu escudeiro Sancho Panza. Enquanto o primeiro simbolizaria o ideal, o segundo representaria o material. Mas esta compreensão é demasiado simplista, sufocando o clamor humano-poético que voga por vir à tona. Se Sancho Panza representasse unicamente o materialismo e o realismo, por que seguiria a um suposto louco? A promessa de uma ilha vinda de alguém sem cordura não poderia ser levada a sério. “En rigor apenas se diferencian los locos de los cuerdos, sino en que éstos piensan las locuras de aquéllos, pero ni las dicen ni las hacen.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1952, p. 596).

É certo: Sancho Panza nem fala nem age como seu amo. Falta-lhe uma maior dose da “generosa loucura” (UNAMUNO, 1952, p. 593), mas isso não quer dizer que ele simbolize a matéria, o real, que não tenha em seu íntimo um pouco da loucura quixotesca. Don Quixote tampouco é somente um louco desvairado (como tantas vezes querem retratá-lo), ele também preserva a “egoísta cordura de Alonso el Bueno”. (UNAMUNO, 1952, p. 593).

No ensaio “El quijotismo”, Unamuno retoma o capítulo LVIII da segunda parte da obra cervantina para comentá-lo, focando sua atenção no seguinte pensamento quixotesco: “Ellos<sup>x</sup> conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos.”<sup>x</sup> (grifo nosso) (UNAMUNO, 1952, p. 591).

A dúvida momentânea do personagem revela a “egoísta cordura de Alonso el Bueno”. Afinal, somente um homem prudente se permitiria o questionamento acerca de uma relação consecutiva / final. Para este, trabalha-se para conquistar algo. E, se não se sabe o que é conquistado, para que trabalhar? O homem sensato raciocina: o esforço dos meus trabalhos deve valer uma recompensa. Se desconheço esta recompensa, talvez seja porque ela não exista. Assim, de nada valem meus trabalhos. A não consciência e a

---

incerteza de Don Quixote acerca do que conquista abalam a sua fé. Daí a fé quixotesca ser baseada na dúvida.

Uma fé que não fosse posta em xeque não mereceria ser chamada de fé, já que não teria sido provada. Uma fé alicerçada na dúvida caminha lado a lado com a esperança: não se prende a certezas, mas também não descarta a possibilidade do acontecimento. Daí a denominação unamuniana de Don Quixote como *cavaleiro da fé*, aquele que cavalga na oscilação da sua própria fé.

Mas, como sempre, o momento passa. Assim, a cordura de *Alonso el Bueno* se oculta e dá vazão à “generosa loucura”, que reaparece quando Don Quixote se encontra “enredado en unas redes de hilo verde”. “Así, cuando más ensimismado estás en meditar la vanidad de la locura del esfuerzo de tus trabajos, verdes redes te vuelven al fresco sueño de la vida”<sup>x</sup>. (UNAMUNO, 1952, p. 593). A esperança volta a emaranhar nosso herói, que reaviva a sua capacidade de sonhar.

Se o sonho pode ser considerado como “a atividade primitiva do pensamento” (TÜRCKE, 2010, p. 51) e a loucura é o que nos introduz nas verdes redes dos sonhos, faz-se necessário um novo *elogio da loucura*, desta vez de fundo quixotesco. Afinal, o embalo primitivo é o berço do próprio pensamento.

Grande fue la locura de Don Quijote, y lo fue porque era grande la raíz de que brotaba, ese inextinguible anhelo de sobrevivirnos, que es el manantial tanto de los más desatinados desvaríos como de los más heroicos actos<sup>x</sup>. (UNAMUNO, 1952, p. 599).

Da profundidade da raiz da loucura quixotesca podem brotar atos heróicos, ações valorosas. O puro senso de cordura não permite tirar os pés do chão nem para lançar-se rumo ao abismo nem para voar na imensidão, a sensatez solitária fixa, paralisa, permanece no estanque. O heroísmo precisa de loucura. Mas de uma loucura que seja de dentro para fora. Para dar as mãos à generosa loucura, faz-se mister reconhecer-se para engendrar-se, sonhar para viver o sonho. É o que ainda faz *Don Quijote de la Mancha*, podendo ser chamado de herói universal. “Héroes son éstos que viven y pelean y guían a los pueblos a la lucha, y en ella los sostienen, no menos reales y vivos que los de carne y hueso, tangibles y percederos.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1945, p. 75).

---

Don Quixote continua instigando-nos, convocando-nos à obra. Ele “supo decir a relleno sentido: ¡Yo sé quién soy!” e deve “enseñarnos a cada uno de los españoles<sup>x</sup> quién somos (...) que cada cual ha de adorar su yo y para poder adorarlo hacerlo digno de adoración”<sup>x</sup>. (UNAMUNO, 1980, p. 15).

Quesada/Quijada, adentrando no seu eu, descobre-se, melhora-se, cria-se em Don Quixote. Sua pessoa e sua individualidade são reconhecidas por si mesmo e seu querer é o que o move. Fazendo de seu eu história (em um movimento egotista<sup>x</sup>, partindo do reconhecimento e do melhoramento interior para a atuação no mundo), também faz história da nação. Afinal, nação vem de nascer, e se um povo faz a nação, este povo deve ser formado por eus, por homens que vivem suas histórias pessoal e individualmente. Dos nascimentos humanos conjuntos constrói-se uma nação. Que a empreitada quixotesca não paralise pelo riso, mas instigue a cada um a colocar-se em marcha, a lutar como cavaleiros andantes. “Ponte en marcha, solo. Todos los demás solitarios irán a tu lado, aunque no los veas.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 2005, p. 35). Daí a força da afirmação unamuniana de que “Cervantes nos dio en 1605 la Biblia del personalismo individualista español”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1980, p. 15). A associação de Don Quixote a um Jesus Cristo espanhol é bastante válida. Jesus também saiu sozinho e ainda hoje conquista seguidores. Assim como Jesus Cristo, Don Quixote saiu a pregar, não falando do reino de Deus, mas do reino dos homens mesmo, fazendo do seu próprio agir oração.

A sua ânsia de imortalidade reside no próprio sentimento trágico tipicamente hispânico: “La sed de sobrevivir ahogó en Don Quijote el goce de vivir.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1952, p. 599). Mas se a sua generosa loucura abafou o seu gozo vital, deixou-nos ensinamentos primorosos: “Santifiquemos nuestra intención y quedará santificado el mundo, purifiquemos nuestra conciencia y puro saldrá el ambiente. Las ajenas intenciones están fuera de nuestro influjo.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1952, p. 592).

Sabendo que Unamuno insiste em mesclar e confundir as noções de personagem e pessoa, chegando até mesmo a dizer que *Don Quijote de La Mancha* existiu e existe com muito mais força que Miguel de Cervantes (claro: aquele continua obrando até os dias atuais em cada um de seus leitores, enquanto este não nos diz muita coisa com sua pessoa), cabe trazer para nossas vidas os ensinamentos deixados por este extraordinário personagem-pessoa.

Que aprendamos com a fé admirável de *Don Quijote* e, assim, façamo-nos e façamos nação. Que o hispanismo universal instaurado por ele inspire novos Quixotes!

---

Se a declaração unamuniana ainda se aplica hoje de que “Don Juan vive y se agita, mientras Don Quijote duerme y sueña, y de aquí muchas de nuestras desgracias”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1978, p. 105), mudemos esta história, despertando o espírito quixotesco que há dentro de nós e lançando-nos enquanto seres temporais/trágicos na permanência da história. Daí poderemos resgatar com toda a sua potência o homem adormecido em cada um de nós.

Mas este resgate tem necessariamente que estar vinculado à própria condição do homem que, na perspectiva unamuniana, reside no concreto, no homem de carne e osso. O texto *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos* tem como abertura, inclusive, o capítulo intitulado *O homem de carne e osso*. É certo que o título mencionado ao início desta obra não foi em vão: mostra o ponto de partida de qualquer filosofia. Eis o início:

Sou homem; a nenhum outro homem considero estranho. Porque o adjetivo *humanus* me é tão suspeito quanto o substantivo abstrato *humanitas*, humanidade. Nem o humano, nem a humanidade, nem o adjetivo simples, nem o adjetivo substantivado, mas sim o substantivo concreto: o homem. O homem de carne e osso, aquele que nasce, sofre e morre sobretudo morre —, que come, bebe, joga, dorme, pensa e ama, o homem que se vê e a quem se ouve, o irmão, o verdadeiro irmão. (UNAMUNO, 1996, p. 1).

Uma das coisas que forma este homem concreto é a língua da qual ele faz uso. Vale destacar, no entanto, que cada língua carrega em si mesma uma certa filosofia, o que Unamuno faz questão de enfatizar: “una vez más he de repetir lo de que la lengua es la sangre del espíritu y que en un idioma va implícita una cierta filosofía, un cierto modo de concebir, de sentir la vida<sup>x</sup>”. (UNAMUNO, 1958, p. 487). Assim, vale mencionar o que pensa o escritor sobre o português e o espanhol: “Dijo Cervantes del idioma portugués que es el castellano sin huesos, y, retrucándole, cabría decir que el castellano es el portugués osificado<sup>x</sup>”. (UNAMUNO, 1958, p.369). Convém salientar, então, que as línguas portuguesa e espanhola já revelam os traços peculiares de cada cultura e apontam para uma necessidade de integração entre ambas.

Inúmeras são as metáforas que Unamuno utiliza na descrição da terra portuguesa que se assemelham ou remetem à carne, que apresenta a característica de maleabilidade. Para o autor estudado, o português sempre está ancorado no sentimental, é um eterno

---

apaixonado que oscila entre uma “saudosa lírica de acogimiento”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1986, p. 89), um sentimento da natureza que reside em uma “quietud campesina”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1986, p. 74) ou “el tedio portugués, el pesimismo patriótico”<sup>x</sup>. (UNAMUNO, 1986, p. 65). Parece que o português está sempre voltado para dentro, sua carne não tem sustentação suficiente para permitir que seu corpo alce um grande movimento de dentro para fora. “Portugal: Parece un pueblo que no sabe sino llorar o burlarse. Y el burlarse suele ser un modo de llorar.”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 1958, p. 363). Tanto a manifestação do choro como a do riso funcionam como algemas que imobilizam o homem português.

Em contrapartida, o espanhol é capaz de sonhar, e sonhar bem alto. Sentindo-se extremamente capaz, caminha com passos firmes, mas tropeça na sua própria prepotência. Não sendo capaz de admitir a diferença como algo enriquecedor, sucumbe no seu orgulho cego. O próprio se constrói com a diferença, com o conhecimento do outro, que se dá através do amor, e vice-versa<sup>x</sup>. Este aspecto foi bem compreendido pelos portugueses, conforme Miguel de Unamuno. Mas não basta amar, é imprescindível acreditar, ter fé (o que, para o pensador espanhol, falta aos mesmos). Se, portanto, sobra amor e falta fé na cultura portuguesa; na espanhola, sobra fé e falta amor. A questão está em conciliar as duas culturas, em romper com as barreiras existentes entre elas e fundar uma nação ibérica, onde não haja excessos nem faltas substanciais. Nação esta que não está fadada aos limites territoriais, mas tão somente aos limites existentes no próprio ser do homem, enquanto ser necessariamente trágico. Cabe, assim, perguntar: o que é o trágico? Unamuno responde falando do enigma que cabe à filosofia:

E o mais trágico problema da filosofia é o de conciliar as necessidades intelectuais com as necessidades afetivas e volitivas. Pois aí fracassa toda filosofia que pretende desfazer a eterna e trágica contradição, base da nossa existência. (UNAMUNO, 1996, p. 15).

Mais adiante, fala da necessidade humana, o que o leva a adentrar diretamente a questão do trágico:

Mas será que podemos conter esse instinto que leva o homem a querer conhecer e, sobretudo, a querer conhecer o que leva a viver, e a viver sempre? A viver sempre, não a conhecer sempre

---

(...) Porque viver é uma coisa e conhecer outra; e, como veremos, talvez haja entre ambas tal oposição, que possamos dizer que tudo o que é vital é anti-racional, (...), e tudo o que é racional, antivital. Esta é a base do sentimento trágico da vida. (UNAMUNO, 1996, p. 33).

A partir dos dois trechos de Unamuno, percebe-se que o trágico reside na insolúvel contradição existencial. O homem tem dentro de si o clamor da vida que se quer tão somente ser vivida, e ao mesmo tempo o anseio racional que tudo quer entender e explicar. Diz Unamuno que a tentativa de “conciliar as necessidades intelectuais com as necessidades afetivas e volitivas” faz fracassar a filosofia. Afinal, não há conciliação, pois “tudo o que é vital é anti-racional (...) e tudo o que é racional, antivital”. Eis a apreensão unamuniana central do trágico: a interminável luta entre o racional e o vital que se perfaz em cada homem.

Talvez seja possível afirmar que a razão faz parte da vida, mas não o contrário, que a vida faz parte da razão. A vida abarca o todo e, neste todo, há um lugar que pode ser ocupado pela razão. Esta, assim sendo, só ganha espaço porque há vida, e vida que também quer ser pensada<sup>x</sup>. Daí a razão da razão. A razão da vida parece não existir e, se existe, é inapreensível pela nossa capacidade intelectual que busca fixar âncora em um porto seguro.

Tende-se a buscar uma causa para tudo que se vivencia, mas o fato é que as causas sempre serão questionáveis, sempre vacilarão, nunca se fixarão em uma estrutura inabalável, por mais que alguns assim o queiram. Não há opção. Enquanto houver vida em nós, se quisermos que esta valha assim ser chamada, não devemos “procurar justificação alguma para esse estado de luta interior, de incerteza e de anseio: é um fato e basta”. (UNAMUNO, 1996, p. 124).

Não confundamos este bastar, porém, com o fim do caminho, com a acomodação, com a desistência de se pensar a questão. Não é isso. Acabar com a tentativa de resolver o problema sim (já que este se instaura como enigma mesmo), mas não deixar de pensá-lo, pois é neste intento que o homem se perfaz. Aqueles que não encaram a questão essencialmente trágica podem ser o que Unamuno chama de “estúpidos afetivos”. Ele diz:

Esses estúpidos afetivos dotados de talento costumam dizer que não adianta querer penetrar o inescrutável, nem rebelar-se. É



---

como dizer a alguém cuja perna teve de ser amputada que de nada adianta pensar nisso. E a todos nós falta alguma coisa, só que uns sentem e outros não. (UNAMUNO, 1996, p. 16).

Semelhante sandice também é ilustrada em outro contexto no procedimento de alguém que age com base no puramente racional: “Um pedante que viu Sólon chorar a morte de um filho lhe disse: *Para que chora assim, se não adianta nada?* E o sábio respondeu: *Precisamente por isso, porque não adianta nada.*” (UNAMUNO, 1996, p. 16). O sábio diz chorar exatamente por saber que está diante do insolúvel. A razão aqui não dá conta de apaziguar a dor que sente com a perda. O sentimento não pode ser reduzido a uma série de sentenças lógicas. A tentativa de se tomar o racional como único parâmetro culmina na total insensibilidade.

Imaginar alguém que perdeu um membro e nem por isso deixa de pensar nele, ou melhor, talvez por isso mesmo é que o membro perdido passe a ser mais pensado, também traduz perfeitamente o que é este sentir trágico. É no sentimento de impossibilidade de mudança que o homem chora sua sentença trágica.

Mesmo com o término da vida do escritor (contra o qual Unamuno luta insistentemente, fazendo valer sua condição trágica), a obra continua a ser “escrita” por seus leitores. Foi nesta perspectiva que se deu a aventura da realização da escrita do presente trabalho, buscou-se, de certa maneira, dar continuidade à obra do grande pensador Miguel de Unamuno.

Quando Unamuno diz que “o sentimento trágico da vida é um sentimento de fome de Deus” (UNAMUNO, 1996, p. 162-163), ele apreende esta vontade trágica do homem de se fazer imortal. Nele, o insistente querer acabou lançando-o no horizonte da imortalidade, pois, desejando ser sempre inteiro e abismático (de ab-ismo, distante de todos os ismos, de todos os sistemas), revive em suas obras e em seus leitores. Eis suas vivas palavras com relação à sua obra:

¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella, si es que lees lo que te enciende en vida? Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor lo que oímos. (UNAMUNO, 2009, p. 121).

[O que me importa que não leias, leitor, o que eu quis pôr nela, se é que lêes o que te acende em vida? Parece-me estúpido que um autor se distraia em explicar o que quis dizer, pois o que nos importa não é o que quis dizer, mas sim o que disse, ou melhor o que ouvimos.]

---

Que possamos ouvir muito profundo, adentrando-nos. Pois “la vida, que es todo, y que por serlo todo se reduce a nada, es sueño”<sup>x</sup> (UNAMUNO, 2009, p. 127). Restamos tão somente criar romances e vivê-los. Sem respostas para muita coisa, que possamos ser embalados por sonhos. Mas que dos sonhos desponham nossas ações. Ainda que pareçam impossíveis. Afinal, como diz Unamuno, “quem não aspira ao impossível não fará nada factível que valha a pena.” (UNAMUNO, 1996, p. 269).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TÜRCKE, Christoph. *Filosofia do sonho*. Ijuí: Unijuí, 2010.

UNAMUNO, Miguel de. “Andanzas y visiones españolas”. In: *Obras completas – Tomo I*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. p. 601-850.

\_\_\_\_\_. *Cómo se hace una novela*. 1.ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2009.

\_\_\_\_\_. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *El Caballero de la triste figura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.

\_\_\_\_\_. *El espejo de la muerte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

\_\_\_\_\_. *Ensayos y artículos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

\_\_\_\_\_. *Epistolário Ibérico: Cartas de Pascoaes e Unamuno*. Introdução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

\_\_\_\_\_. *Névoa*. Trad. José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Niebla*. Introducción de Ana Suárez Miramón. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mi religión y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

\_\_\_\_\_. *Monodialogos*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1972. (Colección Austral).

\_\_\_\_\_. “Paisajes del alma”. In: *Obras completas – Tomo I*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. p. 851-1128.

\_\_\_\_\_. “Por tierras de Portugal y de España”. In: *Obras completas – Tomo I*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. p. 351-600.

\_\_\_\_\_. “Quijotismo y Cervantismo”. In: *Obras completas – Tomo V*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1952. p. 591-658.

\_\_\_\_\_. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

---

\_\_\_\_\_ *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

\_\_\_\_\_ Tres novelas ejemplares y un prólogo. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_ *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

## ***Hamaca Paraguaya: um Godot guarani?***

***Fernando Mesquita de Farias (PGL/UFSC)***

*“No somos como el resto de los latinoamericanos, no somos como los argentinos o como los mexicanos. Somos un pueblo silencioso, callado”.*

**Paz Encina**

Trecho de carta de apresentação de *Hamaca Paraguaya*, entregue a agência AP.

O presente artigo propõe estabelecer relações entre o filme *Hamaca Paraguaya*, dirigido por Paz Encina e a peça teatral *Esperando Godot* do dramaturgo irlandês Samuel Beckett. O estudo, sem o intuito de fixar vínculos comparativos, propõe uma análise das duas obras, apoiando-se em dois eixos temáticos comuns: a espera e a incomunicabilidade, pontuando reflexões entre o indivíduo e sua existência.

*Hamaca Paraguaya* é uma produção de 2006, realizada a partir de esforços dos países Paraguai, França, Argentina, Alemanha e Dinamarca. Uma obra que, desde os primeiros minutos de projeção, aponta os princípios em torno dos quais irá se construir, e se mantém fiel a eles ao longo de toda a projeção. Primeiro longa-metragem paraguaio desde 1978, o filme estampa em sua estética rígida e em seu enredo minimalista um retrato incisivo da paralisia de um país e da inércia de seu povo. Composto por longos planos de câmera fixa estende ao máximo o tempo da ação, atingindo um efeito próximo à sua própria suspensão. Em verdade, uma não-ação em tempo e local indefinidos (a única menção à temporalidade é a afirmativa de

---

que o país passa por uma guerra). Este recurso é também utilizado na peça de Beckett, onde apenas uma árvore seca serve de referência local e nenhuma pista sobre a época em que se passa a trama.

Entretanto, é com a história oficial de seu país que *Hamaca Paraguaya* dialoga, colocando nas entrelinhas questões da cultura guarani que não fazem necessariamente parte deste discurso dominante. Sabe-se que o Paraguai vivenciou um longo período de turbulências: Guerra do Paraguai, Guerra do Chaco e uma longa ditadura de três décadas e meia, fato último que provavelmente está entre as principais causas do não desenvolvimento de uma maior expressão artístico-cinematográfica, uma vez que, a perseguição e a censura foram constantes em terras paraguaias.

A primeira evidência que salta aos olhos quando assistimos *Hamaca Paraguaya* é a rigidez dos elementos formais. A ação do filme se desenvolve de forma extremamente lenta, apoiada por uma técnica concisa na utilização de cortes e sem qualquer movimento de câmera. Porém, se a primeira vista a técnica nos parece carregada de simplicidade, esta rigidez e secura com as quais as cenas são conformadas nos fornecem elementos importantes para conectar a história dos personagens a uma realidade mais ampla, que abarcaria a representação da história oficial e da posição adotada pela população menos favorecida frente a fatos históricos daquele país.

O filme narra um momento da vida do casal Ramón e Cândida, velhos trabalhadores rurais paraguaios, cujo filho os abandona para servir o país na guerra. À espera do filho acompanhamos a rotina diária do casal, ele envolvido na colheita da cana, ela nos afazeres domésticos. Pouco, além disso, acontece no filme, restando aos personagens as discussões entre si e as reclamações cotidianas: o calor que deixa o dia demasiado abafado, a cadela, ora porque late demais, ora por estar em silêncio, a rede (a hamaca do filme) que está prestes a arrebentar, a chuva que pode ou não cair. Esses diálogos são responsáveis por uma sensação de estranhamento do espectador – não por seu conteúdo, mas pela forma como se dão. Falados em guarani, defasados da imagem como que pertencentes a um outro tempo, entrecortados por *flashbacks* de cenas resgatadas das memórias dos personagens, os diálogos contribuem para a sensação de atemporalidade das imagens e deslocamentos dos personagens.

Do ponto de vista técnico, o filme se apresenta com as tomadas de câmera fixas e o enquadramento à distância, impossibilitando a leitura das expressões dos personagens (é dada

---

a preferência a um plano geral ou, quando em planos mais fechados, há ausência de enquadramentos frontais). A sonoplastia, sempre diegética, e na maioria das vezes, extracampo, tem um papel fundamental. É através dela que tomamos consciência de toda natureza que cerca os personagens: cão, galo, insetos, vento etc. Por meio dela sentimos a tempestade iminente, presença reforçada pelos raros planos que se afastam das personagens para exibir as nuvens carregadas – uma presença quase abstrata, simultaneamente aterradora e ansiosamente aguardada.

Com uma vocação antinaturalista, o filme não impõe um ritmo dinâmico à construção de seu enredo. Com sua estética rígida, quase imóvel, foge da narrativa clássica, como, por exemplo, na cena onde Ramón trabalha cortando cana, movimentando-se para cima e para baixo para pegá-la. Temos aí, uma câmera que o enquadra de costas e, em outras vezes, de lado, quase de perfil. A câmera, no entanto, não segue os movimentos do camponês, deixando que este saia do enquadramento quando se abaixa, esperando placidamente que ele volte à posição anterior para entrar no plano novamente. Outro elemento que reforça a rigidez formal do filme é a perspectiva cíclica, sugerindo uma trajetória rotineira e seca de elementos dos personagens. E a narrativa consegue o máximo apuro estético no desenho destes ciclos quando coloca as cenas, quase idênticas, sob a mesma quantidade de cortes, com exceção de um único plano. O filme possui três cenas, onde os dois protagonistas conversam sentados na rede, num lugar pouco definido que pode ser o quintal da casa, um pequeno bosque ao fundo de uma propriedade rural, ou uma floresta nas vizinhanças. As cenas se desenvolvem nos três períodos de um mesmo dia, todas se iniciando com Ramón fazendo a mesma pergunta à Cândida: *O que está acontecendo?* São cenas focalizadas em plano médio, na maioria das vezes, com o casal ao fundo e tendo como exceção a visualização de planos do céu nublado, exatos três planos por cena, onde a câmera abandona os personagens e aumenta a sensação de angústia ao nos mostrar um céu sempre carregado – embora a tão esperada chuva não chegue nunca<sup>x</sup>. Entre as cenas do casal conversando na rede temos planos que mostram os personagens separadamente realizando algum trabalho. Aqui também a equidade de quadros é rigidamente mantida pelo narrador, com cada cena mostrando um dos personagens realizando sua atividade cotidiana, apresentados por uma câmera distante que se aproxima em seguida de cada um deles e, por fim, os mostra sentados junto a outros trabalhadores. E dois únicos planos em que algum outro personagem entre em cena, com tomadas que os enquadram à mesma distância que vemos Ramón e Cândida na rede. Podemos notar aqui a intenção da narrativa em transformar as minúcias cotidianas do casal na expressão da

---

identidade do povo paraguaio: ao se abster de apontar uma identidade específica aos personagens, a narrativa os toma como representantes arquetípicos de uma realidade que não tem apenas uma face, mas a face de todos os paraguaios que conviveram com a história da guerra e da destruição do seu país, à espera que as coisas um dia possam melhorar. Essa espera do povo paraguaio pode ser observada na história do casal pela dinâmica de quatro elementos diferentes, porém intrinsecamente conectados: a cachorra, o filho, a guerra e o tempo.

Já a repetição dos diálogos em *off*, a impossibilidade de percepção quando os personagens emitem o texto narrado, somados à noção de atemporalidade, dá-nos a sensação de estarmos em contato com um mundo etéreo, fantasioso, onde os elementos são significantes e constituintes do assunto tratado, como se não estivéssemos vendo a representação de uma ação “real”, mas a expressão onírica de um tema. Por fim, aparecendo como uma cena chave no filme que merece atenção mais detida tem-se o momento em que Ramón descobre que a Guerra termina, ao mesmo tempo em que Cândida recebe a confirmação da morte do soldado Maximiliano Ramón Caballero, seu filho. Aqui a esperança do retorno do filho torna-se ainda mais inverossímil, na medida em que, tudo passa a conspirar para que ele não volte. Porém, os personagens, impotentes, se apegam à possibilidade ínfima do retorno; por um lado, Ramón passa a crer que, com o final da guerra, seu filho possa estar perdido ou ainda no caminho de volta. Cândida, por sua vez, prende-se ao fato de que o morto anunciado é Maximiliano Caballero e não Maximiliano Ramón Caballero, o nome completo de seu filho. E na tentativa de pouparem um ao outro, o casal mantém em segredo as duas notícias, passando este a ser o tema de um eterno e truncado diálogo entre ambos, um dizer e não dizer, como um consolo mútuo pelo já perdido, mas não admitido. Uma espécie de cumplicidade às avessas, que possibilita a um e a outro sobreviverem da espera, da esperança.

Por fim, o uso do idioma guarani em *Hamaca Paraguaya* suscita uma série de significados, entre eles, a representação e identidade de um povo. Em entrevista a Eric Courthès, Paz Encina afirma:

“[...] yo nunca pensé en reafirmar una lengua ni en salvarla ni en nada de eso. Yo quería que Ramón y Cândida sean dos personas que viven en el fin de Paraguay, lejos, lejos de todos, y esas personas que en Paraguay viven como si estuvieran en el fin del mundo solamente podrían hablar guaraní. Igualmente aquí en Paraguay el 80% de la

---

población habla guaraní, es nuestra lengua oficial, y no nos es extraño para nada.”.<sup>x</sup>

O final do filme é semelhante ao início, porém, ao cair da noite. Nada mudou, a não ser o fato que, após o escurecer da tela, a tão aguardada chuva finalmente cai. Uma esperança projetada para o pós-filme, para o futuro daqueles personagens e do povo paraguaio neles representado.

*Hamaca Paraguaya* é um filme com produção internacional. Boa parte dos profissionais envolvidos na execução do filme é argentina (o compositor da trilha Óscar Cardozo Ocampo, o fotógrafo Willi Behnisch e o editor Miguel Sverdfinger, entre outros); os estúdios de gravação *Black Forest Film* e *CMW Films* são alemães; *Slot Machine* e *Arte France Cinema*, franceses; *Fortuna Film*, dinamarquês e *Wanda Visión S.A.* e *Lilá Stantic Producciones*, espanhol e argentino, respectivamente. O único estúdio paraguaio envolvido, o *Silencio Filme*, tem em *Hamaca Paraguaya* sua única produção até o momento. Embora contando com financiamento fomentado por vários países, os atores, a língua falada, a temática e as filmagens, estão arraigados na cultura paraguaia. O filme, exibido em grandes festivais internacionais de cinema, recebeu prêmios como: Melhor Película Iberoamericana Estrangeira, pela Associação de Críticos de Cinema da Argentina, Melhor primeiro trabalho no Festival de Cinema Latino Americano de Lima, Melhor Filme, segundo a crítica da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e Menção Honrosa na Mostra Um Certain Régard no Festival Internacional de Cannes. Vale observar ainda que essa internacionalização na produção do filme advenha da carência de uma estrutura cinematográfica no Paraguai. No entanto, podemos dizer que estamos à frente de uma genuína expressão artística paraguaia que nos fornece chaves para uma análise detida sobre a guerra, a miséria e suas consequências em nosso país vizinho.

## **Esperando Godot**

A peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, é um clássico do século XX. É também fruto de um longo período de turbulência bélica. Escrita entre os anos de 1948 e 1949, três anos após o término da 2ª Guerra Mundial, tem sido o centro de uma interminável corrente de indagações críticas e filosóficas. O pesquisador e crítico teatral Martin Esslin a chamou de “o novo drama do pós-guerra” e a classificou como pertencente ao “teatro do absurdo”,

---

conotação polêmica até os dias de hoje. A peça estreou em 1953, em Paris, dirigida por Roger Blin. Sendo originalmente a segunda peça do dramaturgo irlandês (a primeira, *Eleuthéria*, escrita em 1947 foi publicada somente em 1995 e é ainda inédita nos palcos do mundo), *Godot* foi, até o momento, traduzida para quinze idiomas e virou ópera, filme para TV e recitais de dança. O mais importante desses recitais, *May B*, foi criado em 1983 e encenado pela francesa Maguy Marin, sendo um grande sucesso mundial.

A peça não possui conflito e nem desenvolvimento. O que vemos em cena são dois vagabundos, Vladimir e Estragon, que aguardam infinitamente a vinda de um tal senhor Godot, que não aparece. Enquanto esperam, conversam discretamente sobre suas miseráveis condições, preenchendo o tempo com jogos e [pequenas distrações](#). Ao longo de dois dias, o que estruturalmente se dá em dois atos, recebem a companhia de Pozzo e Lucky, um patrão e seu respectivo escravo-carregador. No primeiro ato, Pozzo revela toda a sua crueldade no trato com seu criado e este, por sua vez, desarticula o pensamento dos demais ao pronunciar um verborrágico monólogo (BECKETT, 1952: *Esperando Godot*, tradução de Flávio Rangel, p. 77). No segundo ato, opressor e oprimido fazem novamente companhia a Vladimir e Estragon, entretanto, modificados em alguns aspectos: Pozzo está cego e Lucky, ressurge mudo. Um quinto personagem, um garoto, aparece ao fim de cada dia, portando um suposto recado do esperado Godot. Recado dado, o que resta a Vladimir é a companhia de Estragon.

Na peça não há indicações temporais. Os dois dias em que se passa a "ação" são fora da linearidade do tempo. Não sabemos em que ano ou mês se dá a trama. Somente uma luz crepuscular marca a passagem do tempo, dando lugar à lua e a seguir ao sol. O ritmo do espetáculo é marcado pela espera e pela desilusão trazida pelo mensageiro. Quanto às indicações espaciais, há referências a Paris e a Ubeda (uma província espanhola), terras de Pozzo, segundo ele mesmo. Afora esse detalhe, Estragon e Vladimir não fazem outras referências ao local onde estão ou de onde vêm. Percebe-se apenas que um universo inóspito, hostil, lúgubre e vazio domina a cena. Como elementos reais sugeridos pelas rubricas, vemos somente uma estrada deserta, uma pedra e uma árvore seca, semimorta que, no segundo ato da peça, renasce com algumas poucas folhas, marcando a passagem do tempo e sugerindo alguma esperança aos protagonistas. Entretanto, é nesta árvore que Estragon e Vladimir cogitam suicidar-se.

Com *Esperando Godot*, Beckett desconstrói os elementos tradicionais do teatro: a intriga, a causalidade, o personagem como suporte de um sentido definido por seu passado, o



---

cenário ilusionista etc. Seus personagens são reduzidos à condição mais elementar, mais destituída. São vagabundos que agem como se estivessem encarcerados por seus próprios corpos, como se o dramaturgo estivesse interessado em nos mostrar apenas a sobra depauperada. Porém, a impossibilidade de ir e vir de seus personagens faz aflorar um aspecto que garante sua genialidade teatral: a palavra. Com diálogos simples, Beckett repudia a linguagem rebuscada e explora a musicalidade das palavras.

A estética adotada por Beckett tem como ponto de partida a afirmação de que tudo em seu teatro é linguagem: palavras, objetos, ações, tudo serve para exprimir, para significar. Dessa forma, seu texto é fundamentalmente cênico, voltado para a performance, com detalhadas rubricas e indicações sobre os elementos da cena. Não utiliza a forma apenas para expressar uma ideia. A ideia também é um instrumento para atingir a forma; ambas são instrumento e fim. Tudo isso se une à busca do essencial, do mínimo, que adquirem imenso significado. Assim, a partir de *Godot*, Beckett instaura uma linguagem cênica que alterou profundamente o teatro do século XX. A precisão econômica de ações, de gestos, de sons e de palavras fez com que cada um dos elementos estivesse pleno de significado, de expressão.

Em *Esperando Godot*, Beckett, por assim dizer, subverte a ilusão aristotélica da fábula. A peça caminha de forma elíptica, adiando o desenlace ao infinito. Segundo o pesquisador Fábio de Souza Andrade, as peças de Beckett possuem estrutura circular, iniciando e terminando com solilóquios que sugerem a assimilação do tema à forma. O caráter narrativo de seus personagens e de seus diálogos demonstra relações humanas fingidas, falsos entusiasmos e raivas de mentira que servem às tentativas, desesperadas, de dar sentido a um mundo sem significado (ANDRADE, 2001: p. 80). Como tudo em sua obra, os diálogos surgem de forma desintegrada, sem nenhuma troca de pensamento verdadeiramente dialética. As palavras, isoladas, perdem a sua consistência, obrigando seus desmemoriados personagens a reduzirem suas falas a um mero jogo de passatempo. O próprio tempo se incumbem de esvaziar o sentido dos diálogos, que variam das simples confusões às frases feitas e à repetição de palavras. Caracterizam-se, ainda, pelo empobrecimento, isto é, pela presença de falas curtas e simples, onde são conservados poucos traços de um diálogo tradicional. O autor irlandês cria um jogo de perguntas e respostas com seus personagens que dá continuidade à fala, alternando-se longos silêncios que quebram essa continuidade e causam a impressão que a conversa está desfalecendo e logo acabará. Mas explode em novo ímpeto de diálogo contínuo e depois descontínuo, criando a idéia de um jogo minimalista. A conversa dos personagens beckettianos, em suma, é truncada e sem sentido, dando margem ao surgimento de

---

intermináveis monólogos, inevitáveis, visto a impossibilidade de se estabelecer uma comunicação.

Samuel Beckett não se manifestava sobre suas obras. Trancava-se dentro de seu “eu”, limitando-se a reproduzir artisticamente o que via do mundo. Escrevia e deixava para críticos e pesquisadores a função de decifrar sua arte. Por esse motivo, talvez, sua obra tenha tanto intrigado a mente dos homens. Em meio a tantas dúvidas, a mais provocativa é justamente a questão “*quem é Godot, este ser que nunca chega?*”. Várias teorias foram levantadas a esse respeito, sendo a mais conhecida a de que Godot seria Deus, sustentada através do prefixo “God”, Deus em inglês, acrescido ao sufixo “ot”, diminutivo carinhoso de nomes em francês. Beckett responde a essa questão, munido de toda a sua ironia, em entrevista concedida a BBC de Londres, nos anos 80: - "Se eu soubesse, teria dito na peça".

#### **Aproximações possíveis entre *Hamaca Paraguaya* e *Esperando Godot***

Várias são as semelhanças e aproximações entre o filme de Paz Encina e a peça *Esperando Godot*. A começar pelo número de protagonistas: o casal de trabalhadores rurais de *Hamaca Paraguaya* e os dois vagabundos da peça de Beckett. Nas duas obras há, ainda, um terceiro protagonista que é ansiosamente esperado, porém, nunca visto em cena: o filho militar do casal de camponeses e Godot. Outra característica que aproximam as duas obras é a sua estrutura circular: o filme, de um rigoroso minimalismo, abre-se e fecha-se com longas tomadas de um mesmo lugar, feitas com uma câmera fixa. Ao espectador são apresentados planos gerais do casal protagonista, do céu nublado e do dia-a-dia de trabalho árduo dos seus personagens. Já a peça de Beckett, que também começa e termina da mesma maneira, dá-nos a impressão de que a busca por Godot se renova a cada alvorecer e é constantemente frustrada no crepúsculo. Duas obras infinitas em sua essência e envoltas por uma estrutura elíptica, onde as imagens ganham força explorando um aspecto diferente de duração e uma nova forma de ocupação espacial, concebida para dar unidade de tempo. Um advento que reforça o caráter minimalista das obras artísticas. “A luz brilha um instante”, Pozzo diz em *Esperando Godot*, “então é noite mais uma vez” (BECKETT, 1952: p. 176).

---

Os cenários e elementos cênicos também guardam fortes semelhanças entre as obras: o palco vazio de *Esperando Godot* sugere o vazio da alma de seus personagens e, por extensão, de toda humanidade. Nas rubricas podemos sentir o desconforto da espera diante de nossos olhos: "Uma estrada. Uma árvore. Entardecer." (*IBIDEM*: p. 09). A estrada, em questão, tem proeminente valor simbólico. O que viria depois dela? O paraíso? O inferno? Para onde nos levaria? Já no filme de Paz Encina, boa parte se passa na rede, em um dia na vida do casal protagonista. A contenção de elementos atinge também a *mis-en-scene*, tendo em vista que o filme se desenrola com cenários escassos e com economia elementos cênicos.

Quanto aos diálogos, se não apresentam semelhanças contundentes entre as duas obras, possuem características marcantes em cada uma delas: a diretora Paz Encina adota o dialeto guarani para ser expresso por seus personagens. E lança mão de recursos como *flashbacks* de lembranças passadas e narrativas que acontecem de maneira defasada das imagens que vemos, criando relações lúdicas entre o passado e o presente, e causando sensações de atemporalidade. No filme, faz-se presente a ausência através das lembranças faladas, de pequenas conversas entre os protagonistas, deles entre si ou de cada um consigo mesmo pensando em voz alta. Outra técnica utilizada pela diretora, segundo **Senderovsky**<sup>x</sup>, são os jogos de repetições de palavras ou blocos textuais, discordâncias e/ou posições contrárias, nas conversas a dois. Os diálogos de *Hamaca Paraguaya* dão-nos a sensação de um espaço e um tempo diferentes do real, como sumidos no tempo em que o filho não tivesse ido à guerra para não voltar. Tudo ali é ausência e perdição, sem possibilidades de retorno, e com a necessidade de seguir a vida no dia-a-dia. A quietude e o entorno que sempre parece estar à espreita, são elementos que se apresentam como uma experiência extrema, alheio ao cinema convencional e coerente em sua totalidade.

De certa maneira, Beckett se apropria de recursos semelhantes em sua peça mais famosa. Lança mão de figuras de linguagem como a *oposição*, a *esticomítia* e a *repetição* para abordar a ideia de incomunicabilidade, tema contundente na sua obra como um todo. A *oposição*, pura, rápida e concisa sugere a paródia ou a caricatura da própria vida:

**Vladimir:** Obrigado a você.

---

**Estragon:** De nada.

**Vladimir:** Mas sim.

**Estragon:** Mas não.

**Vladimir:** Mas sim.

**Estragon:** Mas não. (BECKETT, 1952: p. 79)

A *esticomítia* - duelo verbal entre os personagens em oposição - é utilizada por Beckett apresentando um caráter lúdico:

**Vladimir:** Isto faz um ruído de asas.

**Estragon:** De folhas.

**Vladimir:** De areia.

**Estragon:** De folhas.

(*Silêncio*)

**Vladimir:** Elas falam todas ao mesmo tempo.

**Estragon:** Cada uma à parte.

(*Silêncio*)

**Vladimir:** Antes elas cochicham.

**Estragon:** Elas murmuram.

**Vladimir:** Elas fazem ruído.

**Estragon:** Elas murmuram. (*IBIDEM*: p. 88)

Quanto à *repetição*, figura de retórica de tão rico emprego, é utilizada por Beckett de duas maneiras diferentes: numa única fala, com os personagens repetindo várias vezes o mesmo termo, ou espaçadamente, tal qual um tema musical ou *leitmotiv*, evocando um conceito-chave. Inúmeros são os exemplos em *Esperando Godot*: o termo “*nada*” é usado num total de 50 vezes na peça; a frase “*a gente espera Godot*” (8 vezes). O termo “*talvez*” - que significa ausência de certeza - (24 vezes), e assim por diante. As repetições traduzem o tédio da vida, o eterno recomeçar. No que se refere à progressão dos diálogos, o jogo de perguntas e respostas alternado a longos silêncios,

---

como já fora observado, provoca um movimento minimalista, desprovido de sentido e minando qualquer possibilidade de comunicação entre os personagens.

O silêncio é outro elemento de considerável relevância nas duas obras. Para Beckett, o silêncio é a ausência de ruído, o nada, o fundo mudo que isola palavras e frases como isolados são os seus personagens. É parte integrante da linguagem e não pode existir sozinho, estando entre palavras ou sons e ilustrando as imagens. Se por um lado o silêncio beckettiano ressalta a palavra ampliando-lhe o valor, por outro, torna o texto quase intransponível, dificultando sua decifração completa, sobretudo se estivermos interessados em uma interpretação analítica das palavras.

Beckett delega ao silêncio uma forte dose de sugestões, empregando-o em diferentes matizes, mediante os termos “*pausa*”, “*um tempo*”, “*um tempo longo*”, “*um longo silêncio*” ou simplesmente, “*silêncio*” (BERRETTINI, 1977, p. 55-56). Na peça *Esperando Godot*, que inicia e termina com silêncio, temos 45 vezes no primeiro ato e 61 vezes no ato segundo a indicação de silêncio (sem o cômputo de pausas), enfatizando a imobilidade dos personagens.

Sobre o silêncio em *Hamaca Paraguaya*, Paz Encina nos diz:

“Quando falo em silêncio, falo de silêncio e de tempo. Um silêncio em que convergem solidão e tristeza, um vínculo que resiste a desaparecer, uma espera interminável e a busca do sentido da vida. Desta forma, cada silêncio representa um regresso a tudo e tem que se tomar o tempo necessário para expressá-lo. Quando concebi a estética temporal para *Hamaca Paraguaya*, decidi que cada imagem duraria o tempo que fosse necessário para expressar-se. Em cada plano os pequenos atos se mostram do princípio ao fim: um suspiro que termina, um abano que se agita e refresca o ambiente, o canto de uma cigarra, alguém que descasca e come uma laranja em tempo real. O que me interessa é que cada imagem capte não somente a beleza exata das coisas, mas também os momentos precisos que evocam um detalhe perfeito de cada um destes atos, que se observam na totalidade de seu desenvolvimento. Como se cada silêncio fosse uma página em branco”.<sup>x</sup>

Encina afirma ainda:

---

“Esses silêncios se fazem presentes, as sequências principais se desenvolvem em um clima de silêncio lento, carregado de um sentido que se expressa sem ‘tapujos’, um silêncio que deixa nas cenas uma impressão temporal. Carregado de subentendidos e que geram uma intertextualidade em que o espectador participa abertamente, sendo que, o fundamental não somente reside na marca que deixa a ação, como no sentido que esta adquire na matriz da obra”.<sup>x</sup>

A diretora discorre mais sobre o tema:

Decidi que não devia ter medo do tempo, embora, paradoxalmente, se trata de uma história com poucos diálogos, acredito que recrio um mundo que, antes de tudo, é o meu. Um mundo silencioso, em que o tempo separa as palavras, um tempo definido pela palavra “silêncio”, com que intenciono abarcar sutilmente todos os limites entre o presente e o passado. As sequências temporais se sobrepõem, a memória enganosa do presente desaparece. Semânticas novas e gritos silenciosos deixam descobertos os mal-entendidos que não são ditos, mas que se expressam, e as respostas pendentes nos permitem vislumbrar emoções que nunca se revelaram. Os silêncios são lançados ao ar e sugerem que podem desaparecer a qualquer momento, deixando-nos um instante sonoro como um rastro, um eco e um vazio sinistro. Isso é *Hamaca Paraguaya*.<sup>x</sup>

Com essas palavras, Paz Encina define claramente a utilização desse elemento em seu filme.

A espera é a essência para desvendarmos as duas obras. É o elemento vital para se compreender e aproximar a peça de Beckett ao filme de Encina. Em *Hamaca Paraguaya* a espera do retorno do filho é a chave para a sua compreensão, pois representa a espera de todo o povo paraguaio. É em torno da figura do filho que as conversas entre o casal protagonista se desenvolvem. E a partir desta espera todas as outras se constroem: espera-se que a guerra termine, espera-se que a cachorra pare ou volte a latir, espera-se que a chuva venha, embora nenhum desses elementos se concretize explicitamente na cena, sendo representados apenas por sons (como os latidos da cachorra ou o barulho do trovão). Cada um desses elementos traz acréscimos a essa agonizante dinâmica da espera que dá tom ao filme inteiro. A cachorra, que aparece em cena apenas como efeito sonoro, funciona como uma demonstração material, quase uma prova da existência do filho – pois é a ele que ela (a cachorra) pertencia – sendo, ao mesmo tempo, necessária, na medida em que provoca o não esquecimento, e incômoda, ao passo que lembra que o filho existe, mas não está lá. Desse modo, os personagens pendulam entre querer que a cachorra lata, expressando a existência do filho sumido, e querer que ela pare de latir, deixando de lembrar-lhes que este filho não voltou. Quanto à espera da chuva, que é também simbolizada pela sonoplastia dos trovões, não temos garantias concretas que ela exista e que um dia cairá (a não ser, é claro, pelos

---

pingos que se ouvem no final do filme ao subirem os créditos. Mas esta chuva, no entanto, não chega para aqueles que ali agonizam, e sim, para as gerações vindouras).

Supõe-se que a narrativa se refira à Guerra do Chaco. Mas, a guerra anunciada parece mais simbólica que todas as perdas que a crise com a Bolívia na disputa pela região do Chaco causou. Habilmente Paz Encina retira a força política do argumento e a espera pelo fim da guerra e o retorno do filho confundem-se com a espera pela chuva que nunca vem. E ao relacionarmos a compreensão do povo guarani acerca dos fenômenos naturais, inclusive os meteorológicos, com elementos da estética do filme representados pelas panorâmicas que mostram o céu, o trovão, a tempestade anunciada, podemos entender que a espera é não só da água que lhes mantenha a terra, mas de maneira existencial, lhes mantenha em contato com os deuses, isto é, com a própria esperança. E, de modo mais direto, ao fazer um filme falado em guarani, utilizando-se de tais elementos, a narrativa fala da identidade indígena do povo paraguaio e da necessidade de conexão entre a realidade de hoje e aquela de ontem, entre o tempo mítico e o tempo histórico, entre o povo indígena ancestral e o atual povo paraguaio.

Por fim, a chuva nos faz compreender que há alguma esperança para o Paraguai das gerações futuras e, embora ela não caia durante o filme todo, criando uma sensação de pessimismo, quando a narrativa termina e a tela escurece, ouvimos o barulho das gotas tocando a terra, num vislumbre pós-filme, causando alívio ao espectador. Nesse sentido, a narrativa parece querer dizer que, embora existam no Paraguai chances de mudanças, a vida de Ramón e Cândida continuarão secas. Não é para eles que a chuva cai, mas para as gerações seguintes, mesmo que o filho não tenha retornado e a promessa messiânica nunca tenha se realizado, pode-se ainda haver esperança, pode-se ainda haver crença, pode-se ainda haver chuva.

Em *Esperando Godot* a espera também é assunto central. Vemos no ato de esperar, um aspecto essencial e característico da condição humana. Os personagens de *Godot*, assim como aqueles que os assistem, estão sempre esperando alguma coisa: um acontecimento, a chegada de uma pessoa ou até mesmo a morte. É no ato da espera que experimentamos o fluxo do tempo em sua forma mais pura, mais palpável. Em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de esperar a ação do próprio tempo. Como Beckett afirma em sua análise sobre Proust:

---

“Não há escapatória das horas e dos dias. Nem do amanhã nem do ontem, porque o ontem nos deformou ou foi deformado por nós... ontem não é um marco que foi ultrapassado, mas uma pedra quotidiana na repisada estrada dos anos, e irremediavelmente parte de nós, integrado em nós, pesado e perigoso. Não é apenas que estejamos mais cansados por causa de ontem, tornamo-nos diferentes, não somos mais o que éramos antes da catástrofe de ontem” (BRATER, 1989, p. 2-3).

O fluxo do tempo nos confronta com o problema da existência. Se Godot é o objeto do desejo de Vladimir e Estragon, parece natural que fique eternamente fora de seu alcance. E faz sentido que o mensageiro que serve como elemento de ligação entre eles e o suposto Godot deixe de identificar os dois. Na versão original da peça, o garoto que aparece no segundo ato é o mesmo do primeiro, no entanto, ele nega que jamais tenha visto os dois vagabundos anteriormente, além de afirmar que aquela é a primeira vez que serve de mensageiro de Godot. Quando Pozzo e Lucky aparecem pela primeira vez, nem Vladimir nem Estragon parecem reconhecê-los; Estragon chega a pensar que Pozzo é Godot. Entretanto, quando os dois saem, Vladimir comenta que eles mudaram muito desde a última vez em que tinham aparecido. Estragon insiste em que não os conhecia:

**Vladimir:** Conhece, sim.

**Estragon:** Não conheço, não.

**Vladimir:** Pois digo que conhecemos. Você se esquece de tudo. (*Pausa. Para si mesmo*) A não ser que não sejam os mesmos...

**Estragon:** Então porque é que eles não nos reconheceram?

**Vladimir:** Isso não quer dizer nada. Eu também fingi que não os reconheci. E, além do mais, nunca ninguém nos reconhece. (BECKETT, 1952: p. 13)

No segundo ato, quando Pozzo e Lucky reaparecem, estão deformados pela ação do tempo: Pozzo está cego e Lucky está mudo, como já foi afirmado anteriormente. Vladimir e Estragon novamente têm dúvidas sobre serem eles ou não as mesmas pessoas que encontraram na véspera. Nem mesmo Pozzo se lembra deles:

**Pozzo:** Não me lembro de ter encontrado quem quer que seja ontem. Mas amanhã não me lembrarei de haver encontrado quem quer que seja hoje. (*IBID.:* p. 88)

Esperar é experimentar a ação do tempo que constitui mudança constante. E, no entanto, como parece não acontecer nada de real na peça, essa mudança é mera ilusão.



---

Para Beckett, a atividade ininterrupta do tempo é auto-derrotadora, sem objetivo e, consequentemente nula:

“Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso constitui a terrível estabilidade do mundo. Todo dia é igual ao outro, e quando morremos, podemos muito bem nunca ter existido” (BERRETTINI, 1977: p. 64).

Pozzo exclama em seu texto final:

**Pozzo:** Ainda não acabou de me torturar com seu maldito tempo? ... um dia, será que isto não basta para você, um dia, como qualquer outro dia, ele ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia vamos morrer, no mesmo dia, no mesmo segundo... deram à luz sobre uma tumba, a luz brilhou por um instante, e aí é noite de novo. (BECKETT, 1952: p. 89)

Mesmo assim Vladimir e Estragon vivem de esperanças: esperam Godot, cuja chegada fará parar o fluxo do tempo:

**Vladimir:** Talvez hoje à noite possamos dormir na casa dele, no quentinho, no seco, de barriga cheia, na palha. Vale ou não vale a pena esperar por tudo isso? (*IBID.*: p. 30)

Passagem que sugere a compensação da espera, o sentido de haver chegado a um porto estável. Esperam ser salvos da evanescência e da instabilidade da ilusão do tempo e encontrar paz e permanência fora dela.

A espera por Godot é mostrada como sendo essencialmente absurda. E esse é um dos aspectos da peça que nos leva a supor que exista uma solução melhor para a difícil situação em que se encontram os dois vagabundos, e que eles mesmos preferem a esperar por Godot: o suicídio.

**Vladimir:** Devíamos ter pensado nisso quando o mundo era jovem, nos noventa... de mãos dadas, do alto da Torre Eiffel, entre os primeiros. Naquele tempo éramos respeitáveis. Agora é muito tarde. Nem iam deixar nós subirmos. (*IBID.*: p. 11)

Embora permaneça a solução favorita, é inatingível para os dois protagonistas, em virtude de sua incompetência ou de sua falta de instrumentos para atingi-lo. É justamente o desapontamento diante do fracasso em suas tentativas de suicídio que Vladimir e Estragon estão racionalizando ao esperar, ou fingir esperar Godot.

---

Segundo a pesquisadora Eva Metman, “a função de Godot parece ser a de manter inconscientes os que dependem dele” (METMAN, 1960: p. 51). A vista disso, a esperança, o hábito da esperança, de que Godot pudesse aparecer no final, é a última ilusão que impede Vladimir e Estragon de enfrentar a condição humana e a si mesmos à rude luz da plena conscientização. Ao final, no momento em que Vladimir está a ponto de compreender que esteve sonhando e que precisa acordar e encarar o mundo chega o mensageiro de Godot e restaura as esperanças, lançando-o novamente à passividade da ilusão. A rotina de esperar Godot representa o hábito que nos impede de alcançar a consciência dolorosa, porém, fértil da plena realidade da existência. O tédio da vida é substituído pelo sofrimento da existência. A esperança da salvação pode ser uma pura evasão do sofrimento e da angústia que nascem da confrontação com a realidade da condição humana.

Existe um paralelo surpreendente entre a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre e a intuição criadora de Beckett que nunca expressou qualquer atitude existencialista. Se para Beckett, tanto quanto para Sartre, o homem tem o dever de encarar a condição humana como reconhecimento de que na raiz de nossa existência está o nada, a liberdade e a necessidade de nos recriarmos constantemente por intermédio de uma sucessão de escolhas, então Godot pode muito bem se tornar a imagem do que Sartre chama de “má-fé” – “O primeiro ato de “má-fé” consiste na fuga daquilo que não pode ser evadido na fuga do que *somos*” (SARTRE: p.111).

Embora tais paralelos sejam esclarecedores, não devemos ir muito longe à tentativa de identificar a visão de Beckett ou o olhar de Paz Encina, com qualquer escola filosófica. Uma das peculiaridades das duas obras é justamente a de abrir aos nossos olhos tantas perspectivas diversas. Passível de interpretações psicológicas, religiosas ou filosóficas, essas obras permanecem, acima de tudo, um poema sobre o tempo, a evanescência, o enigma da existência, o paradoxo da mutabilidade e da estabilidade, da necessidade e do absurdo.

### **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett - O silêncio possível*, Ateliê

Editorial, 2001.

BERRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*, Editora Perspectiva, 1977.

---

BERTHÓ, A. ***Ayvu Rapyta - Cosmologia, mundo e modo de ser Guarani*** –

***contexto e textos míticos***, texto apresentado ao II Simpósio Roa Bastos

de Literatura, UFSC, 2007 apresentado na forma de artigo em

[http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Ayvu\\_Rapita-Angela\\_Bertho.pdf](http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Ayvu_Rapita-Angela_Bertho.pdf).

BRATER, Enoch. ***Why Beckett***, New York, Thames and Hudson Inc, 1989.

COURTHÈS, E. ***Entrevista a Paz Encina***

<http://laquimera.wordpress.com/2008/05/16/hamaca-paraguaya/>

GONZÁLEZ, N. Ideología guaraní. México: Instituto Indigenista Interamericano,

1958.

METMAN, Eva. *Reflections on Samuel Beckett's Plays*, Journal of Analytical

Psychology, 1960.

REVISTA Brasileira de Política Internacional, vol. 41 N. 1, Brasília, Jan./Jun

1998. SITE do 15º Festival Del Cine Paraguayo:

<http://www.mre.gov.py/es/cine.asp>

SARTRE, Jean-Paul. ***L'Être et l'Ê Néant***

SENDEROVSKY, Leo Aquiba. ***Crítica de Cine.com***

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. Cinema: Revelação e engano. In: "O olhar" NOVAES, A.

(org). São Paulo: Cia da Letras, 1988.

#### **Filmografia:**

Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009 ISSN – 1808 -8473 61- Baleia na Rede - Revista

---

online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Hamaca Paraguaya  
(Paraguai, 2006). Direção: Paz Encina. Ensaio produzido a partir dos  
seminários sobre Pobreza segundo o Cinema Latino Americano,  
desenvolvido pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura e Cinema  
da FFC/UNESP, 2009.

**AUTOR: FERNANDO MESQUITA DE FARIA**

**PÓS-GRADUAÇÃO – NÍVEL DOUTORADO**

**ORIENTADORA: Profª Dra. Alai Garcia Diniz**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**

---

## EL DIÁLOGO ENTRE GAMALIEL CHURATA Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Meritxell Hernando Marsal

Universidade Federal de Santa Catarina

meritxellhmarsal@gmail.com

En el año de su centenario, varios congresos fueron organizados en homenaje del escritor peruano José María Arguedas. Este trabajo tiene su origen en uno de ellos<sup>x</sup>. Aquí intento hacer mío el tono diferente que tienen los eventos organizados por Alai Garcia Diniz, que son potentemente creativos y consiguen alejar la rutina académica. Así, en esta presentación me gustaría rozar algo de la originalidad que anima este congreso, en la forma de un pequeño ensayo.

Imagino esa conversación. Gamaliel Churata y José María Arguedas están sentados cerca del lago, empequeñecidos por el paisaje. Churata es un poco mayor que Arguedas, que lo mira con respeto, quizá con admiración. Pues Churata fue compañero y amigo de José Carlos Mariátegui, colaboró en la revista *Amauta*, y mantuvo fielmente el credo socialista y la cercanía a la cultura andina durante su largo exilio paceño. Es sabido que Arguedas guardó durante toda su vida una gran admiración por estos valores. En el conocido discurso “No soy un aculturado”, pronunciado en octubre de 1968 al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, recuerda la figura de Mariátegui y la trascendencia que tuvo en su formación:

En la primera juventud estaba cargado de una gran rebeldía y de una gran impaciencia por luchar, por hacer algo. Las dos naciones de las que provenía estaban en conflicto: el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente. Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría

---

socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo (Arguedas, 1997, p. 257-258).

Churata, por su parte, también guarda una poderosa confianza en Arguedas. De hecho, *El pez de oro* le está en alguna forma dedicado. Pues al reconocer que su proyecto artístico es apenas el inicio de un movimiento más amplio del arte y la escritura por vincular culturalmente los pueblos encontrados en el universo andino, señala como continuador al propio Arguedas. Dice Churata en la “Homilía del Khorí Chawlla”, extenso prólogo programático al *Pez de oro*:

Hay escritores como Jorge Icaza, José María Arguedas, Cardoza Aragón, de Ecuador, Perú y Guatemala, en quienes es notorio el latido de una naturaleza con raíz; son, con decisión indisimulable, desde el punto de vista hispano deplorables. No, como posibilidades americanas; pues en ellos es sobre el idioma que recae la violencia expresiva de una personalidad que acabará por romper los tejidos idiomáticos, haciendo del romance una jerga cuasi bárbara, cuasi tan bárbara como la usada por Huaman Poma. (Churata, p. 24)

En este momento Churata vincula literalmente su propuesta a la de Arguedas. Churata reconoce en Arguedas una operación simbólica y a la vez lingüística: el esfuerzo por expresar el pensamiento andino a través de una lengua intervenida por el quechua. La ‘homilía’ constituye en verdad un prólogo-epílogo, pues fue redactada al final del prolongado proceso de escritura de *El pez de oro* de casi treinta años. De ahí que la referencia a Arguedas (el más joven de los tres autores citados y el único peruano) pueda interpretarse como la trasmisión de un testigo y una tarea, su creencia en la nueva generación.

La conversación que imagino entre los dos está tejida de palabras en quechua y en castellano, y de profundos silencios. Quizá deba empezar por lo más difícil: ese silencio, que incluye el de la muerte.

---

Parto de una coincidencia, extraña, como todas: los dos murieron con pocos días de diferencia. Churata, pobre y solo en Lima, murió el 9 de noviembre de 1969; Arguedas, veinte días después, terminaría su vida por decisión propia en su despacho de la Universidad Agraria.

La referencia a estos hechos no es gratuita. Como es sabido, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* incorpora en forma de relato una lucha contra la muerte. Arguedas anota con escrupulosidad los movimientos de ese ansia por morir. Consignada en sus diarios, la alternativa entre escritura y muerte pauta la novela. En el “¿Último diario?” leemos:

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea.

¡Cuántos Hervores han quedado enterrados! Los Zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de pescadores; no podrán intervenir (Arguedas, p. 243).

La novela termina con la negación del relato. A pesar de su lucidez, el texto se trunca y aparentemente el proyecto fracasa en la imposibilidad de la escritura y el silencio de la palabra.

En este silencio los caminos de Churata y Arguedas parecen cruzarse. En 1957 Churata publica *El pez de oro* después de 30 años de trabajo. El proyecto inicial había sido destruido en los años treinta por un ataque fascista y la obra fue recreada pacientemente por el autor. Una vez publicada en La Paz enseguida le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura de Bolivia. Pero Churata lo rechaza, con un argumento que pareciera menor: él no es boliviano. Digo menor frente a la fuerza andina (que va más allá de las fronteras nacionales) de la obra. Y el Perú y sus lectores a quien iba dirigida lo desoyeron. Un silencio casi absoluto que la crítica superó treinta años después de su muerte. Pero significativamente, Churata también afirma el silencio como final para su obra. En el último capítulo, después de haber consolidado el mundo andino en la

---

brillante 'Batalla contra el espanto', parece rendirse al desengaño; la melancolía inunda el final del libro y hace exclamar al autor, en la última página:

Cualquier mestizaje es imposible, mas hay alguno impasable; y uno –bien se lo ve en este libro– es el del hispano y las lenguas aborígenes de la América (...)

El hibridismo tampoco pudo cristalizar –ni puede– en la sangre; pues es en ella, precisamente, donde se oye el ¡Kharrajuskha! del caballero español y el lloro del indio. El lloro, lo que en el hombre llora, empero, es él, EL, que no tiene otra patria que la suya, de la cual fue echado (...)

No columbramos qué número de siglos requiera el NUEVO NACIMIENTO; mas tenemos entendido que no serán tantos que hagan cinco milenios –y así fuesen– los que permitan al americano de América expresarse, y ser, en su idioma lácteo. Esos poetas del ayllu –los orko-patas Mamani o Aweranka– son, ciertamente, hechos que se anticipan; y por lo mismo decimos de los poetas que en el solar del Inka, expandido aún a través de tres naciones con unidad de naturaleza, tienen la fortuna de hablar frente a quienes permanecemos enmudecidos, por más que seamos los faramalleros (Churata, p. 533).

Después de quinientas treinta páginas Churata se declara sin voz, borrando con una frase toda la obra que sustenta su proyecto. Simbólicamente, al final de su libro, reduce su obra al silencio, a la no articulación. Frente a ella, sólo los poetas nativos “tienen la fortuna de hablar”. En mi propia tesis de doctorado concluía la reflexión sobre la obra de Gamaliel Churata con ese silencio desesperanzado en que se podía pensar el fracaso de los proyectos modernos de integración de lo andino en lo occidental-urbano.

Sin embargo, al leer a Churata junto a Arguedas, al imaginarlos en diálogo, se hace presente de forma implícita un saber que no admite la muerte de la palabra, de manera que en el silencio pervive la afirmación. Esto es, una comprensión donde la muerte y la vida no fueran opuestos irreconciliables. Esa es la lucha de Churata en todo el *Pez de oro*: enunciar una forma de vida andina irreductible al modelo platónico occidental, donde la muerte no constituye un destino final hacia la transcendencia; de su negación, surge la vida en plenitud:



---

No hay paralelismos bajo el agua; y de ella están excluidos el terror, el temblor y el torpor: se vive en la dulce placidez de los bienes poseídos por medios lícitos. Y como se carece de cronómetros, tampoco existe el tiempo y se vive en profundidad espacial, o sea, en función de tensión de la materia, que no es tiempo, que éste sería inmutable e intensible. Entonces la caverna del infinito no será el universo, ni el tiempo, ni la nada: será la vida. ¿Entiendes, Plato? Sólo se puede ser en mónada (...)

El único pecado consistirá en negarnos, a causa de que al negarnos negamos a la vida. Pecado horrísono migar con la muerte, admitirla, brindarla sitio en el banquete, y darla a comer la carne que llevamos y la cual vive de devorar, ciertamente, pero no cadáveres, sino vidas.

En suma: afirmar: hoy, mañana y siempre (Churata, p. 44-45).

El pez, animal mítico, eje simbólico de la obra, ser niño y antiguo, muere repetidas veces en el texto para sustentar la vida en los Andes. El episodio final es 'La batalla del espanto', donde el héroe junto a todos los peces del lago lucha contra el enemigo responsable de la subyugación colonial, el portentoso miedo, y vence al morir. El narrador, frente a este suceso, exclama: "Aquel no fue morir de América, niña querida. En una lágrima le puse; en una lágrima vendrá" (Churata, p. 526). Vinculado con el sentimiento mesiánico, la historia que cuenta Churata se relaciona con relatos y mitos poshipánicos como el de Inkarrí, recogido por Arguedas. En este mito, según la versión recogida en Puquio, la decapitación y muerte del dios Inkarrí por los españoles, así como la subordinación de los indios al orden impuesto por la conquista, queda en suspenso; la cabeza viva del héroe puede llegar a reunirse de nuevo con el cuerpo y, en ese instante, regresar y triunfar sobre los opresores (Arguedas, 1989: 175).

En la misma lógica que no percibe la muerte como final, el acto de Arguedas no concluye su obra. La muerte deviene un acto fecundo, el umbral de un nuevo tiempo, como ha señalado Antonio Cornejo Polar:

---

Para Arguedas, entonces, la muerte no es acabamiento y desaparición, ni expresión de la fatal finitud humana; es, más bien, instancia de renovación y de continuidad, de alguna manera vinculada al ritmo de la vida cósmica, y representa la apertura del ser personal hacia la multitud de los hombres que continúan su quehacer terreno. En ocasiones es además seña de redención: cambio de la negatividad del mundo, por obra del héroe, en plenitud afirmativa. Es dentro de este contexto que debe leerse el silencio que se expande al final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Cornejo Polar 1997: 305).

El pensamiento andino subvierte las categorías básicas judeo-cristianas y la muerte deja de ser puerta de un juicio y fin de lo terreno. Arguedas señala al comentar diferentes versiones del mito de Inkarrí que los hombres y mujeres quechuas no conciben el cielo:

Toda la literatura oral hasta ahora recopilada demuestra que el pueblo quechua no ha admitido la existencia del “cielo”, de otro mundo que esté ubicado fuera de la tierra, y que sea distinto de ella y en el cual el hombre reciba compensaciones que reparen las “injusticias “ recibidas en este mundo. [...] Toda reparación, castigo o premio se realiza en este mundo (Arguedas, 1989, p. 181).

Así, es la vida la que guarda el sentido y la posibilidad de justicia. Réplica a la redención cristiana, al sufrimiento cínicamente pagado en el otro mundo, la memoria andina guarda junto al dolor la esperanza de un tiempo nuevo, que Arguedas incorpora a su propia vida y palabras:

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres alzamientos, del temosa Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza

---

liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra” (Arguedas, 1997, p. 246).

Por la Calandria de fuego quisiera imaginar ahora las voces de Churata y Arguedas. Primero el quechua. En el *Pez de oro* se incluyen muchas composiciones en quechua sin traducción: se incorporan hayllis, wayñusiñas, corales, harawis, tokhañas (Churata, p. 440-441). Cantos y danzas que conectan con las formas populares de expresión y dotan a la obra un fuerte carácter escénico. El lector se asoma por un momento a un complejo sistema hecho de signos gestuales, musicales, rítmicos y coreográficos que reclama su preeminencia. La tensión entre la oralidad y la escritura se hace patente y parece que lo importante es lo que no está: lo que dota al texto desnudo de verdadera vida literaria. Asimismo, en ese último fragmento de *El pez de oro* comentado anteriormente, Churata reclama una literatura escrita en quechua y aymara, que supere el proceso estilizado de hibridación lingüística que él llevó a cabo; esta demanda sería cumplida de forma brillante por el propio Arguedas que, además de su obra en prosa en castellano, escribió poesía quechua, como el conocido himno Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman, compuesto en 1962. Este haylli-taki o ‘canto de triunfo’ está dirigido al héroe mítico Tupac Amaru que, según Martín Lienhard, “no es en el fondo sino el nombre que se atribuye a la memoria histórica, la cultura y la ilimitada fuerza colectiva del hombre andino” (Lienhard, 1990, p. 352). En este poema, se hace presente también, en el proceso de lucha contra la opresión, la paradoja de la muerte creadora:

Kikin wañuyanta kallpa hat ariqqa pachata kuyuchinmanmi, tikranmanmi,  
mosoqyachinmanmi.

La fuerza que surge de la propia muerte podría mover el mundo, voltearlo,  
hacerlo de nuevo (Arguedas apud Lienhard, 1990, p. 352)

En este poema Arguedas compone una literatura urbana en quechua dirigida a un lector bicultural; es aquel que Churata aspira a crear con su lengua híbrida y que comienza a ser una realidad con la figura fronteriza del migrante, retratado en toda su dolorida complejidad en la última novela de Arguedas.

---

Y es que el diálogo entre los dos escritores también se da en los límites de las lenguas codificadas. Cuando no hablan en quechua Arguedas y Churata usan una lengua mezclada donde las palabras autóctonas se reúnen con el castellano, sumamente lírico el de Arguedas, levemente arcaico, con deje cervantino, el de Churata. Es una algarabía o un entramado de diversas procedencias. En él reconocemos, oyentes indiscretos de esta plática lacustre, la lengua híbrida de Churata y la forma babélica de *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*.

La labor literaria de Gamaliel Churata cristaliza en esta lengua de mezcla, entendida como punto de partida y fundamento de un proyecto estético, cultural y político. Para superar la subordinación de la cultura autóctona, marca innegable de la continuidad colonial, era necesario para Churata incorporarla en situación de igualdad en la misma entraña de la expresión cultural. Hablar, escribir en castellano suponía desoír lo andino. Sólo una lengua híbrida, surgida de la mezcla léxica, gramatical y sintáctica del quechua, aymara y castellano, en tensión constante, reuniendo lo irreductible, podía ser plenamente americana. Churata lo enuncia de forma clara: “Si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida” (Churata, p. 16). Y sin embargo, en su obra los contrarios se mantienen en conflicto, negando el olvido de lo indígena y la armonía falaz que proponía la ideología del mestizaje. En Churata, para exasperación del lector, hasta las palabras sostienen una guerra abierta, manteniendo en su difícil convivencia la irreductible pluralidad del Perú. En este proyecto, que puede reconocerse ya en la militancia vanguardista de la revista *Boletín Titikaka*, que defendía el quechua y el aymara como lenguas de expresión literaria, Churata toma como modelo a Felipe Huamán Poma de Ayala y como posible continuador (y a la vez desarticulador) al propio Arguedas.

En mi opinión, es sobre todo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que podemos relacionar esta aspiración de Churata con la obra de Arguedas. Pues en *Los zorros* las voces diversas del Perú se reúnen en un mismo punto, en Chimbote, puerto industrial engullidor de migrantes, y se hacen oír en toda su dolorosa discrepancia.

En su última obra José María Arguedas lleva la hibridez idiomática a su expresión más acabada, en el límite en que la oralidad puede ser escrita. Uno de los personajes, Don Esteban, enarbola esa lengua traída de la sierra, la hace brillar con intensos fognazos expresivos; es la lengua también de Don Hilario Caullama, pescador procedente del Titicaca, como el pez de oro.

Pero Arguedas no se queda ahí. No propone un modelo que podría ser entendido como síntesis de las fuerzas encontradas en el país, pero que a la vez podría instituir una medida

---

reductiva, una rasura de su diversidad lingüística. Junto a la hibridez andina, Arguedas incorpora otros registros constitutivos: en primer lugar la precisa lengua poética con la que escribe los diarios y la antigua (el quechua) de los zorros; ya en los 'hervores' estallan la lengua de las prostitutas, de las barriadas, del arribista Bazalar, de los pescadores como Chaucato, y también la lengua mesiánica del negro Moncada y la correcta y apurada lengua de los gringos, que en contacto con el zorro Diego se transforma y se pierde, de nuevo, en la hibridez. En lugar de un proyecto de inserción de lo andino en la modernidad, Arguedas parece proponer la heterogeneidad como proyecto, para intervenir activamente en la modernidad transnacional. Frente a la conciliación que exige la rasura de lo andino, Arguedas se dispone a la escucha buscando el sentido en el aluvión de voces, en la transformación incesante de la lengua. Los hervores configuran un mundo dinámico, exaltado y repudiado a un tiempo. Un mundo de la mezcla, de la desigualdad y la paradoja; mundo casi pútrido, donde fuerzas contrarias bullen y se completan.

Esta tensión no resuelta tiene que ver con las formas andinas de pensamiento que, como señalaron los críticos Martín Lienhard y Antonio Cornejo Polar, estructuran el mundo abigarrado de Chimbote. Así, tanto en Churata como en Arguedas, la heterogeneidad permanece sin encontrar una síntesis, en consonancia con el modelo de pensamiento andino enunciado por el *tinkuy*. Miguel Ángel Huamán, al estudiar el *Pez de oro*, lo definió como principio estructural de la obra:

Funcionalidad de una estética andina que no diferencia rígidamente entre poesía, religión y magia, presente como subversión discursiva a través de una forma o género constante en la productividad cultural andina: *tinkuy*. plasmación armónica y tensional de contrarios. Objetivización de la existencia de un sujeto social negado y dominado pero vivo y actuante. (Huamán, p. 73).

Así, el *tinkuy* nos remite al silencio paradójico que señalábamos como el porvenir de estas obras. Las tensiones y dualidades que contienen se incluyen en una transformación mayor: la de la vida y la muerte. En la lógica andina que ordena la escritura la muerte no se limita a la ausencia o al fracaso, como quien cierra una puerta, sino todo lo contrario, es una abertura, un llamado a una transformación fecunda.

---

Para concluir, voy a recurrir a una imagen que siempre me impresionó: los tejidos andinos donde a partir de un centro o *taypi* dos mitades se estructuran. Hilos diferentes crean nuevos colores en su relación, sin fundirse, en una suerte de diálogo que propicia una extraordinaria creatividad. La socióloga Silvia Rivera Cusicanqui usa esta imagen como propuesta de entendimiento descolonizador, sostenida en todo este diálogo entre Gamaliel Churata y José María Arguedas. Un diálogo que no concluye en la muerte, sino que sigue tramándose a diario, en la permanencia de estas obras, por un Perú y una América Latina, donde, en palabras de Arguedas, podamos vivir felices todas la patrias.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1997.

\_\_\_\_\_ (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: siglo XX, 1989.

Churata, Gamaliel. *El pez de oro*. La paz: Canata, 1957.

Cornejo Polar, Antonio. “Un ensayo sobre ‘Los zorros’ de Arguedas”. En: Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1997, pp. 296-306.

Huamán, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

\_\_\_\_\_. “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”. En: Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archivos, 1997, pp. 321-332.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

---

**FRONTEIRAS DO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO: AS  
FACES DE COLOMBO EM ROA BASTOS (1992) E LEVINAS (2000)**

*FLECK, G. Francisco (UNIOESTE/Cascavel)\**

*Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin acá y sin allá. Nadador entre dos aguas, náufrago entre dos mundos, morirás hoy, o esta noche, o mañana, como protagonista de ficciones, Jonás vomitado por la ballena, durmiente de Éfeso, judío errante, capitán de buque fantasma [...]. (CARPENTIER, 1994, p. 184)*

*Um mundo inteiro se abre diante das múltiplas imagens que já se construíram de Colombo, tanto na história quanto na literatura, mas a personagem, bem como suas façanhas, não se esgotam ante as possibilidades que a ficção e a ciência oferecem. Na literatura, o uso da linguagem, ao ser convertida em um poderoso veículo desvelador de imagens, torna-se polifônico, especialmente para romancistas hispânicos, quando o tópico é o descobrimento da América. Assim, surgem diferentes matizes de seu herói, as quais se alternam no espaço poético e constituem um mosaico cujo todo só se revela aos olhos dos mais atentos leitores.*

*O emprego do recurso da polifonia, ou seja, a possibilidade de que múltiplas vozes se manifestem no espaço discursivo, com a exploração das potencialidades dos signos linguísticos e do poder de metaforização da linguagem na constituição das imagens produzidas pela arte literária, tem efeitos estéticos e discursivos que permitem à narrativa expor distintas visões e percepções das ações empreendidas e de seus múltiplos sentidos, transmitidos de acordo com os diferentes indivíduos nelas envolvidos.*

---

*A polifonia, por sua vez, se alia à dialogia tal como descrita por Bakhtin, que estabelece o “diálogo” do discurso com as várias outras entidades presentes numa narrativa, uma prática que se constitui, na visão do teórico, num romance dialógico. Todorov, no prefácio à obra Estética da criação verbal (1992, p. 8) de Bakhtin, busca resumir a complexidade das reflexões bakhtinianas a este respeito estabelecendo uma distinção entre romance “monológico” e romance “dialógico”. Todorov (1992, p. 08) comenta:*

*O romance ‘monológico’ conhece apenas dois casos: ou as idéias são assumidas por seu conteúdo, e então são verdadeiras ou falsas, ou são tidas por indícios da psicologia das personagens. A arte dialógica tem acesso a um terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso, do bem e do mal assim como no segundo, sem que por isso se reduza a ele: cada idéia é a idéia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa. No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia.*

*Deste modo, o dialogismo, a polifonia, assim como a intertextualidade, entre outras técnicas narrativas presentes nos romances que recriam a história do descobrimento, fazem com que estas obras se reflitam mutuamente, como num jogo de espelhos, o que cria uma espécie de fio condutor que une a narrativa histórica e ficcional a ponto de, em determinadas obras, ocorrer um rompimento entre tais limites. O diálogo que se estabelece entre a literatura e a história amplia-se à medida que as visões dos distintos romancistas, bem como as imagens de Colombo por eles instauradas, enfrentam-se. Este enfrentamento pode levar à solidarização ou à oposição com outras imagens produzidas em qualquer um dos âmbitos do saber. Esta mesma personagem, que, deste modo, acaba dialogando com outros “eus”, revela-se ao leitor, pelos distintos discursos que a constituem, em suas múltiplas dimensões. Este imbricamento cria uma circularidade na qual se insere a dicotomia da tradição e renovação presente, nos discursos narrativos ficcionais que recriam o passado do Almirante. Tal fato potencializa o uso dos signos no presente e a própria significação dos textos ao longo dos tempos.*



---

*A sobreposição de visões ou as releituras dos episódios da história do Almirante se dão, atualmente, com mais frequência, no gênero híbrido do romance histórico, o que gera obras que revelam o desejo consciente de reler os registros anteriores. Os romancistas, para tanto, lançam mão, entre outros, de recursos como a intertextualidade, a polifonia, a paródia e a carnavalização (MENTON, 1993), aspectos que marcam especialmente a narrativa hispano-americana. Em tais romances, onde se percebe uma releitura desmistificadora de outros textos que já recriaram essa temática sob o discurso poético, realiza-se com plenitude o que registrou Silviano Santiago (2000, p. 21), ao mencionar que, para o escritor latino-americano “as palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência com o signo estrangeiro.”*

*Assim, uma das mais visíveis características destes textos é o seu caráter hipertextual, segundo aponta Fernández Prieto (2003, p. 154-155), uma vez que sua diegese estará fundamentada na reescritura de outros discursos. Esse processo se evidencia pelos prólogos ou epílogos do narrador autorial, por comentários metanarrativos que passam a questionar a autenticidade das fontes referenciais, pela liberdade ficcional em corrigir dados da historiografia oficial. Deste modo, estabelece-se também a dicotomia da tradição e da renovação na escritura do romance histórico, pois, por um lado, temos ainda obras que seguem usando algumas estratégias narrativas típicas de discursos híbridos críticos, mas apenas como meio e modo de assegurar um caráter de verossimilhança à releitura do passado. Por outro, vemos uma escritura que já não busca, prioritariamente, a ilusão da verossimilhança histórica, e sim prioriza a exibição de seu caráter textual e narrativo. São essas as metaficções historiográficas, segundo Linda Hutcheon (1991). Vale lembrar, nesses casos, o que registrou Umberto Eco (1983, p. 74), ao comentar tal procedimento de abordagem do passado feito pelo romance histórico atual, cujo cerne “[...] consiste em reconhecer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio –, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.” As diferentes modalidades de romances históricos críticos da atualidade procedem a estas releituras do passado pela ficção que menciona Eco. Entram estas modalidades estão: a-) os Novo romances históricos (AÍNSA (1988-1991- MENTON, (1993)), b-) as metaficções historiográficas*

---

(HUTCHEON, 1991) – sejam elas metaficcções plenas ou não (FLECK, 2007) – e c- os mais recentes *Romances Históricos contemporâneos de Mediação* (FLECK, 2007-2011).

*Essas modalidades híbridas de narrativas ao incorporar o material histórico em sua tessitura, buscam revelar, de uma ou outra forma, que todo texto é produzido a partir da linguagem que é manipulável e, nesse sentido, tanto a história como a ficção, ao utilizar-se da linguagem, criam discursos que, em última instância são manipulações/produtos de linguagem criados sob as condições existenciais que condicionam o produtor.*

*Com relação às releituras da história pela ficção, o advento das comemorações do quinto centenário do descobrimento da América certamente motivou, a produção de várias dessas ficções da temática que hoje encontramos no universo da literatura hispânica. Entre elas, também, está a produção inovadora da obra *Vigilia del Almirante* (1992), do paraguaio Augusto Roa Bastos. O autor, valendo-se da liberdade criadora que lhe é outorgada pelo fazer literário, decide transgredir as verdades apontadas como únicas a respeito do que ele classifica como o “[...] mayor acontecimiento cosmográfico y cultural registrado en los milenios de historia de la humanidad” (ROA BASTOS, 1992, p.11), e escreve o seu romance, que considera como “[...] una obra heterodoxa, ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea.”*

*O romance de Roa Bastos está dividido em 53 partes, nas quais várias vozes e discursos se encontram regidos principalmente por dois narradores distintos: um narrador homodieético, que assume a voz, e a consciência do próprio Almirante, que rememora, de forma seletiva, a sua própria trajetória. Isso compõe uma espécie de autobiografia, porém anacrônica, já que nesta voz o passado, o presente e mesmo o futuro, com referências a situações após a sua morte, coexistem. Por outro lado, há a presença de um narrador heterodieético, localizado no tempo presente, que revisa e questiona os fatos históricos arrolados na trama. Este é uma espécie de alter ego do autor, que assume múltiplas vozes num intrincado jogo de perspectivas e funções, conduzindo, ordenando e reordenando a estrutura da narrativa, sempre num processo dúbio de construção e desconstrução, conferindo à obra seu caráter hipertextual e que lhe garante a nomenclatura de metaficcção historiográfica.*

---

*O intrincado jogo temporal da narrativa transparece no momento em que se revela o verdadeiro tempo da enunciação, que é bem posterior ao tempo do enunciado e que, de fato, se dá na agonia final de Colombo, na Vigília do Almirante. Revela-se, então, o método adotado nesta organização, uma homenagem dupla a Carpentier: a seu conto “Viaje a la semilla” (1969), como se pode ver já no princípio quando os pássaros estão “[...] en oscuro remolino volando hacia atrás para engañar al viento” (ROA BASTOS, 1992, p. 15); e também a seu El arpa y la sombra (1979), obra na qual Roa Bastos ambienta grande parte das reflexões de Colombo, como por exemplo, “¿seré beatificado y canonizado alguna vez como el primer santo y mártir marítimo de la Cristiandad? (ROA BASTOS, 1992, p. 46). Assim, ao longo da narrativa, fatos das diversas viagens acabam se fundindo nas recordações neste momento final no qual se encontra a voz narrativa do “eu” do Almirante, fazendo-nos recordar dos anacronismos de Abel Posse e das contribuições de Jorge Luis Borges para a literatura moderna:*

Con la cabeza sobre mi almohada de agonizante, en la desconchada habitación de mi eremitorio en Valladolid, contemplo con ojos de ahogado este viaje al infinito que resume todos mis viajes, mi destino de noches y días en peregrinación. [...] Lo real y lo irreal cambian continuamente de lugar. [...] El giro del tiempo transcurre a contratiempo. La rotación de los años tenuemente retrocede. El universo el divisible en grados de latitudes, de cero a lo peor. Es infinito porque es circular. Gira sobre si mismo dando la sensación de que recula. (ROA BASTOS, 1992, p. 18-19).

*Além de estabelecer uma entramada rede intertextual, na qual se referenciam praticamente todos os escritores que, de uma ou outra forma, já se expressaram a respeito do tema, percebe-se a clara devoção a Carpentier, não só na organização temporal da narrativa, mas também em menções explícitas a El arpa y la sombra (1979), como nos prognósticos que faz: “No será extraño que mi propia efigie aparezca andando el tiempo en los retablos de santos o varones ilustres de la cristiandad.” (ROA BASTOS, 1992, p. 71), ou ainda: “[...] que esa efigie ornará andando el tiempo uno de los retablos de la Capilla Sixtina cuya construcción ha comenzado” (ROA BASTOS, 1992, p. 72). O uso constante da intertextualidade em suas mais diversas recorrências expande o sentido da obra, estabelecendo contatos*

---

*dessa obra com um número muito grande de obras históricas e ficcionais do universo Colombino.*

*O narrador homodiegético – personagem Cristóvão Colombo – faz um exame do que deixou registrado aos Reis em sua carta de reconhecimento, em suas memórias e no seu Livro das Profecias, promovendo uma releitura destes textos. Ele inserta aí uma intertextualidade anacrônica, mencionado que “[...] con la Gramática del P. Nebrija, llevo también entre mis postulados el Manual del Perfecto Inquisidor, de Pedro Páramo.” (ROA BASTOS, 1992, p. 79). O deslocamento temporal, bem como a mudança de ponto de vista, possibilita ao narrador extradiegético posicionar-se junto ao Almirante na mesma hora da escrita destes documentos. Embora ele mesmo aponte a sua inexistência no presente, relata a redação não só do Diário de bordo e outros escritos conhecidos, mas também a de um Diário Privado – ideia que retomará Marcelo Leonardo Levinas na obra El último crimen de Colón (2001), que adiante analisaremos como corpus principal deste trabalho. Estes aspectos reforçam o caráter hipertextual das obras: “[...] durante el viaje, a 500 leguas de la Isla de Hierro, escribe en la última página de su Diario Privado (que será arrancada después y arrojada al mar; ni fray Bartolomé de las Casas ni su hijo Hernando, se refieren a este treno de temor y temblor del Almirante).” (ROA BASTOS, 1992, p. 86). O leitor passa a visualizar, desse modo, os mais recônditos espaços da consciência de Colombo que atua com vos enunciativa do discurso nesse eixo narrativo do romance, constituindo-se, esse, numa narrativa do “eu”.*

*Já em outro eixo narrativo, o narrador extradiegético, em sua função de revisor da história, desautoriza estas escrituras, tidas como documentos oficiais ou referenciais, e tece, também, severos juízos sobre o Almirante e a empresa de “descubrimiento = encubrimiento” (ROA BASTOS, 1992, p. 265) por ele realizada, revelando, assim, mais uma vez, a poética da hipertextualidade como presença constante nos romances que recriam a história do descobrimento da América em suas modalidade críticas, metaficcionalis.*

Su inagotable capacidad de engaño no sólo con los demás sino también con respecto a sí mismo, acabó por no poder ocultarle que, en vez de profeta de la epifanía prometida de un nuevo mundo y del encuentro de dos mundos, no era más que un fracasado, un malogrado, el peregrino errante del comienzo, un excluido ejemplar y sin remedio. (ROA BASTOS, 1992, p. 262).

---

*Percebe-se mais uma confluência com a obra de Carpentier no fato de ter transformado o Almirante em uma alma penada que deveria passar a eternidade vagando sem destino, sem pátria, sem um fim definitivo. O tratamento artístico dispensado ao Almirante por Roa Bastos aproxima-se daquele já empregado por Abel Posse (1983) pela carnavalização, beirando o grotesco. Ao inverter o ponto de vista, o narrador busca dar uma ideia da percepção dos nativos deste ser estranho que aportara em suas terras e que estava, ali, claramente fora de seu ambiente.*

Invitaron al Almirante a participar en la danza, y él tuvo que hacerlo sin ningún ritmo, muy desgarbadamente. La máscara, los collares y la renguera de sus pies llagados, le convertían ahora en espantapájaros de los mitos solares en medio de las risas de los indios que se burlaban de la inconcebible torpeza del hombre llegado del cielo. (ROA BASTOS, 1992, p. 271).

*Essa configuração carnavalizada, quase grotesca, do Almirante rompe com todas as imagens sacralizadas do “grande” descobridor, produzidas pelo discurso historiográfico. Nas partes finais da obra, o narrador extradiagético, anteriormente posicionado em nosso presente, de onde revisa os fatos inerentes ao descobrimento, desloca-se para os momentos finais do protagonista e, em certos instantes, até funde-se com este na visão e percepção da realidade transtornada da vigília que está chegando a seu destino, instalando-se na mente do próprio protagonista, conseguindo assim refletir daí o que nele se passa.*

*Desta perspectiva se repassam ainda alguns dos fatos históricos mais relevantes, aos olhos do Almirante, até que se chega à confissão final e à extrema-unção, ato no qual o cura comenta, parodiando a morte do Quijote: “[...] verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo el que fue loco caballero navegante.” (ROA BASTOS, 1992, p. 293). O próprio Almirante pede aos presentes “[...] sólo quiero rogaros que perdonéis la locura de esta historia, los grandes disparates que en ella se describen como ciertos, y que únicamente lo son para mí....” (ROA BASTOS, 1992, p. 294) e, para comprovar a lucidez e o arrependimento do Almirante, este manda chamar o escrivão e pede-lhe que queime seu testamento e o substitua por suas últimas vontades (ROA BASTOS, 1992, p. 298), que são o*

---

*desmando de todos os mandos anteriores, a renúncia de todos os seus títulos, privilégios e honras e a restituição a seus legítimos donos das terras e possessões a ele concedidas. Com esta redenção, o Almirante, bem ao estilo do realismo mágico, “[...] fue desvaneciéndose en la humareda cada vez más densa, hasta que no se le vía más.” (ROA BASTOS, 1992, p. 298).*

*A construção desse romance apoiado em três eixos narrativos, sendo um deles essencialmente metaficcional nos leva a classificar este romance de Roa Bastos não como um Novo Romance Histórico metaficcional, mas sim uma metaficção historiográfica. Isso se justifica pelo fato de que, se eliminássemos desse romance o teor metaficcional ele perderia a essência de sua criação poética, enquanto na modalidade do Novo Romance Histórico a metaficção é uma, entre várias, estratégias discursivas que conferem criticidade à obra. Se fosse, nesse caso, retirada, não acarretaria no sentido geral da obra, mas sim em uma redução em sua criticidade. Diferente da metaficção na qual se constitui a obra em questão de Roa Bastos. Essa tem a metaficção como constituinte do sentido global da obra.*

*No espaço artístico atemporal e dessacralizador do romance buscamos reconhecer as confluências de discursos, onde o histórico e o ficcional passam a coexistir, e no qual os romancistas buscam gerar suas próprias alusões ao passado e ao homem que nele atuou. Na articulação narrativa dos eventos históricos nos são oferecidas possibilidades de repensar meios e modos pelos quais a América passou a ser parte da história da humanidade.*

*O romance histórico, neste caso, vem redimensionar o passado e, assim, lança novas luzes sobre fatos obscuros, por meio de outras visões que se concretizam num processo simbólico instaurado pela metaficção historiográfica. As reflexões que resultam deste processo, frutos da utilização da linguagem poética, da imaginação e uma série de recursos estéticos e linguísticos, evocam as imagens históricas ampliando seus significados em nosso tempo.*

*Distintas tendências se revelam no fazer artístico dos romancistas por nós selecionados. Novas imagens do Almirante nos serão mostradas, também, dentro da dicotomia da tradição e renovação nesta proliferante poética da hipertextualidade em que a temática do descobrimento da América esta inserida. Partimos, pois, outra vez, ao redescobrimento da América, num espaço que se tornou a pátria tão*

---

*disputada do Almirante: o universo dos gêneros híbridos, universal e abarcador da grandeza de seus sonhos e realizações. Acompanharemos uma nova reinvenção do passado, uma nova relativização das “verdades” que dizem respeito aos feitos e homens que tão assombrosamente transformaram os rumos da história ao toparem com um Novo Mundo, nosso mundo.*

*Nos debruçamos, a seguir, sobre o romance *El último crimen de Colón* (2000), do romancista argentino Marcelo Leonardo Levinas. *El último crimen de Colón* compõe-se de um prólogo, 41 capítulos de extensão variada, que estabelecem a cronologia histórica, e de um epílogo intitulado “El crimen de Colón”. Duas epígrafes abrem a obra. A primeira, “nadie lo vio desembarcar en la unánime noche”, de Jorge Luis Borges, imprime uma atmosfera de mistério e suspense e a outra, “mata un hombre, serás un asesino; mata mil, serás un héroe”, de Beily Portens.*

*Nesse romance, o passado, registrado no *Diário de Colombo*, é reorganizado, a fim de cumprir não os objetivos propostos pelo seu primeiro recompilador – *Las Casas* – porém outros, que se revelam ao longo da narrativa pela ação do narrador que utiliza uma linguagem muito fluida. Apesar de submetida às fontes históricas referenciais – especialmente ao *Diário de bordo de Colombo* –, cria-se uma trama repleta de ações, na qual o histórico se combina perfeitamente com as características formais dos romances de aventura e se aproxima dos típicos romances policiais, pois o narrador busca elementos e estratégias neste gênero literário para conjugá-los com a narrativa metaficcional historiográfica.*

*O romance relata partes da vida de Colombo, especialmente no que tange à sua primeira viagem ao Novo Mundo, registrada no *Diário de bordo*, viagem na qual se centra o núcleo narrativo. O narrador reconstrói o passado com a reescritura crítica do documento oficial, como se o relato romanesco fosse o diário íntimo e autêntico, enquanto os demais registros históricos, especialmente o *Diário*, são concebidos como uma maneira de o Almirante satisfazer a seus superiores. O narrador extradiegético anuncia que “cada vez que escribía el Diario, imaginaba al lector – casi siempre su reina –, recreando con los ojos una epopeya original.” (LEVINAS, 2000, p. 110).*

---

*Instaura-se um duplo processo de reconstrução da história: primeiramente a oficial, registrada no Diário, pois o romance toma-o como referente e, em diversas ocasiões, insere-o na narrativa, tornando-o suporte para a segunda história, a que ficou oculta – talvez pela ação do próprio recompilador – mas que aos poucos vai se revelando na ficção pela ação do narrador. As intenções de manipular a história, os crimes cometidos, as razões e necessidades que o levaram a mentir e a enganar sua tripulação e superiores, ficam registradas, pois, no romance, que se configura como o Diário privado do Almirante. Nesse o protagonista expressa seus desejos:*

Sintió una molestia profunda hacia aquellos que se decían historiadores y pretendían narrar las cosas sucedidas [...].El pasado jamás podía responder. Él mismo [...] omitía lo que no debería olvidarse jamás y atendía a las arbitrarias trivialidades de su memoria. Le fascinaba el poder que suponía tergiversar los hechos, imponer como si fuera Historia lo imaginado por encima de lo sucedido. A veces pensaba que el pasado no existía y que el tiempo era sólo futuro. (LEVINAS, 2000, p. 53)

*Desse modo, o leitor vai estabelecendo contacto com um “Colombo”, bastante diferente daquele configurado nos anais da história. Ao longo do relato da travessia pelo Mar Tenebroso, surpreendentes imagens do Almirante vão se formando. No limitado espaço oferecido pela Santa María, amplia-se o espaço psicológico do protagonista e nos é dado a conhecer, através da perspectiva adotada pelo narrador em sua dimensão homodiegética, a sua forma única de ver e perceber o mundo. Assim nos deparamos com um homem de raciocínio apurado, que domina profundamente as mais diversas áreas do conhecimento cultivadas então. Somos surpreendidos também por imagens nada heróicas de um ser cruel e egocêntrico, que não reluta em matar a seus semelhantes para que seus segredos sejam mantidos, como se percebe no trecho abaixo:*

No tenía alternativa: la sospecha de Zuñiga de que la Tierra era más grande se hubiese esparcido como una mancha. Ahora era un consuelo haberlo matado, [...]. Había hecho bien en matar Zúñiga ahora no se arrepentía de estar en el aquel lugar de la tierra así fuese el mismo infierno. (LEVINAS, 2001, p. 98).



---

*A intertextualidade no romance manifesta-se, por exemplo, nos comentários do narrador quando menciona que Colombo escrevia muito mais movido pelas emoções do que pela razão, aspecto da personalidade do Almirante que encontra ressonância nos estudos biográficos de Cristóvão Colombo feitos por Madariaga, Jacob Wasserman, Jacques Herts, entre outros. Tal estratégia serve para sustentar a raridade dos fatos que ocorrem a bordo da embarcação e que são relatados pelo narrador. Relações hipertextuais que se expressam por meio das análises do narrador extradiegético, da seguinte forma:*

En su Diario reconoció, imperturbable, una mentira, como tantas otras. [...] Pensaba su Diario como una crónica fiel de todo aquello que le viniese en gana contar, que le conviniera referir. [...] y también una crónica infiel, que incluía muchas mentiras, un novedoso género del relato. (LEVINAS, 2001, p. 110).

*Confirmam-se nestas palavras do narrador, também, as afirmações de Fernández Prieto (2003, p. 156) quanto à prática discursiva adotada por Colombo nos registros oficiais. A confissão desta prática de escrita, feita pelo narrador em sua perspectiva mais panorâmica que acompanha a trajetória da travessia do Mar Tenebroso por ângulos privilegiados, caracteriza o discurso desmistificador que impregna o Diário Privado, ou seja, o romance.*

*Essa obra de Levinas se configura como um excelente modelo do que chamamos de Romance histórico contemporâneo de Mediação. Estas produções aproveitam-se daquilo que, na década de 80 do século passado, dava seus primeiros sinais: a conciliação entre ambas as tendências contemporâneas de produção de obras híbridas de ficção e história, ou seja, a união de certos traços marcantes das produções romanescas históricas de cunho mais tradicional com várias das características do novo romance histórico e da metaficção historiográfica. Surge, desse entrecruzamento, a nova tendência, caracterizada, principalmente, pela volta da linearidade. No final da década de 90 do século passado e na entrada do novo milênio, essa nova tendência representa, de fato, a mais recorrente do romance histórico, com uma vasta produção em muitos países americanos e fora do continente.*

---

*Referências bibliográficas*

AÍNSA, Fernando. *El proceso de la nueva narrativa latinoamericana de la historia y la parodia*. El Nacional, Caracas, p. 7-8, 17 dic. 1988.

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, v. 240, p. 82-85, 1991.

*BAKHTIN, M. M. Estética da criação verbal. Trad. de Maria E. G. G. Pereira, São Paulo: Martins Fontes, 1992.*

*ECO, U. Apostillas a “El Nombre de la rosa”. Barcelona: Lumen, 1983.*

*FERNÁNDEZ PRIETO, C. Historia y novela: poética de la novela histórica. 2ª. Ed. Barañáin (Navarra): EUNSA, 2003.*

FLECK, Gilmei Francisco. A conquista do 'entre-lugar': a trajetória do romance histórico na América. *Gragoatá* (UFF), v. 2. sem, p. 149-167, 2007.

FLECK, Gilmei Francisco. Gêneros híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação – leituras no âmbito da poética do descobrimento. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (orgs.). *Cultura e Representação: ensaios*. Assis: Triunfal, p. 81-95, 2011.

*HEERS, J. Cristóbal Colón. Trad. José Esteban Calderón e Ortiz Monastério. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.*

*HUTCHEON, L. Poética do pós-Modernismo. Trad. Ricardo Cruz; Rio de Janeiro: Imago, 1991.*

*LEVINAS, M. L. El último crimen de Colón. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.*

*MADARIAGA, S. de. Vida del muy magnífico Señor Cristóbal Colón. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947.*

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

*ROA BASTOS, A. Vigilia del Almirante. Asunción: RP Ediciones, 1992.*

*SANTIAGO, S. Uma literatura nos trópicos. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.*

*TODOROV, T. Introdução. In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.*

*WASSERMANN, J. Cristóbal Colón: el Quijote del Océano. Trad. Eugenio Asensio. Madrid: Ulises, 1930.*

---

## O PODER DAS PALAVRAS PARA OS GUARANI : ENTRE O MITO E A RELIGIÃO

Catarina Costa Fernandes<sup>x</sup>

[catarina.fernandes@unila.edu.br](mailto:catarina.fernandes@unila.edu.br)

### RESUMO

Este artigo discute o poder das palavras para o Guarani. Acreditam o Guarani que nas "Divinas Palavras" encontram-se os fundamentos para o viver ético tão necessário para a convivência em sociedade. O saber ouvir é um dos preceitos que são ensinados às crianças desde a mais tenra idade. A partir do ouvir, nasce o perceber, e no perceber encontra-se o significado das "Divinas Palavras" que fundamentam o seu existir. Tais palavras indicam o caminho da vida presente na religiosidade, pois ela se constitui num código de ética a ser cumprido por eles. As "Divinas Palavras" podem ser percebidas nos símbolos que lhe dão vida, através dos mitos cultuados desde os seus antepassados. São os mitos que dão sustentação às crenças que passam de geração a geração de forma intacta, por serem consideradas sagradas. A sacralidade presente no viver os leva a respeitar tudo o que foi criado pelo "Grande Pai". A sua voz é a "Divina Palavra".

Palavras chaves : Divinas Palavras . Guarani. Bem viver.

### 1. APRESENTANDO A TEMÁTICA

*"Singular e assombroso o destino de um povo como os Guarani!  
Marginalizados e periféricos, nos obrigam a pensar sem fronteiras*

---

*Tidos como parcialidades, desafiam a totalidade do sistema.  
Reduzidos, reclamam cada dia espaços de liberdade sem limites  
Pequenos, exigem ser pensados com grandeza.  
São aqueles primitivos cujo centro de gravitação já está no futuro.  
Minorias, que estão presentes na maior parte do mundo."  
(Bartomeu Meliá, 1997)*

Para os Guarani a palavra tem um poder tão grande quanto à força do vento. É nas palavras que se mostra o desenho do pensamento. Para o Guarani a palavra é sagrada, nela eles contam a origem da humanidade no espaço e tempo primogênitos, no **Arete** (festa) e no **Yvy** (território) e tudo o que foi e ainda é ensinado pelo grande pai, **Ñanderu**. Tudo é ensinado como foi aprendido e está presente na **Ayvu Rapyta**, a Palavra Fundamental que dá o sentido do existir para o Guarani tematizando a idéia de estar trilhando no caminho ensinado pelo grande pai.

A religião para o Guarani se constitui num código de ética, sob a vigilância de um deus supremo, que construiu tudo o que existe na face da terra, o bem e o mal, o bom e o justo, com suprema bondade e justiça. Os princípios fundamentais da religião dos Guarani é discutido por Torres em seu livro Cultura Guarani (1997, p.237).

- 1 - Há um Deus supremo que tudo faz e tudo governa, e é a causa de tudo do bem e do mal;
- 2 - É um espírito puro sempre invisível;
- 3 - Existem vários semideuses, que são puros espíritos e são agentes justiceiros e possuem poderes sobrenaturais, mas necessitam do poder do criador;
- 4 - E alma é imortal;
- 5- Os espíritos dos defuntos permanecem por certo tempo no interior da sua morada, durante o qual tem a mesma necessidade que durante a vida, e possuem grande poder sobre os vivos;
- 6-Cada um dos seres vivos tem o amparo de um espírito protetor especial;

---

Na complexidade da configuração do universo simbólico religioso do povo Guarani percebem-se diferentes manifestações do sagrado que se sustentam nos símbolos, principalmente nos religiosos. Esses símbolos se confundem às vezes com mitos, por serem cultuados na casa das rezas.

A substância da sociedade guarani é o seu mundo religioso. Se o seu ancoradouro nesse mundo se perder, então a sociedade desmorona. A relação dos guarani com seus deuses é o que os mantém como Eu coletivo, o que os une em uma comunidade de crentes. (...) Esse desejo de abandonar um mundo imperfeito jamais deixou os guarani. Através de quatro séculos de dolorosa história, ele não cessou de inspirar os índios. Muito mais: tornou-se quase que um único eixo em torno do qual se organizam a vida e o pensamento da sociedade, a ponto dela determinar-se claramente como uma comunidade religiosa. (...) Pensamos, em outros termos, que pobres em mitos, os guarani são ricos em pensamento, que sua pobreza em mitos resulta de uma perda consecutiva ao nascimento do seu pensamento. Desabrochado no rico solo da mitologia antiga, esse pensamento desdobra-se por si próprio, livra-se da sua terra natal, a metafísica substitui o mitológico. Se o guarani tem menos mitos para nos contar, é porque dominam mais pensamento para nos opor (CLASTRES, 1990, p. 11-13).

Para os Guarani o mito também tem uma força criadora de fé e crença, a partir de seus antepassados e que vem sendo transmitida para outras gerações por meio, principalmente, da oralidade. O mito para os Guarani tem a função de dialogar com os antepassados segundo (MICÓ, 1998) como milagre da alma, embora esse diálogo não se refira a uma linguagem objetiva, e sim a uma realidade interna e abstrata, conceitual e ao mesmo tempo emocional que justifica o fenômeno do milagre da alma presente na palavra. É na linguagem dos mitos, através das narrativas mitológicas que se descreve o que não pode ser visto e nem nomeado de maneira comum como, por exemplo, a experiência mítica com deuses, por eles cultuado. Sendo que o mito é algo vivo que faz parte da tradição como referência viva para o presente e para o futuro, a sua interpretação não se fixa somente no sentido, mas em muitos sentidos e funções possíveis. Nessas funções os sentidos do mito e da religião se definem pela combinação de elementos culturais e naturais aos quais nos remetem as experiências com o sagrado, o transcendente e o imanente, sempre presentes nas tradições culturais e religiosas. Nas tradições culturais a presença dos símbolos marca toda e qualquer manifestação desde o surgimento da humanidade, mas permanece intacta para os Guarani, pois entendem eles que são sagrados e devem ser cultuados.

Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos. Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homens e fê-los humano. Todas as civilizações se espalharam e perpetuaram pelo uso dos símbolos (...) Sem os símbolos não haveria cultura, e o homem seria apenas um animal, não um ser humano (...) O comportamento humano é o comportamento simbólico (...) E a chave

---

deste mundo, e o meio de participação nele é o símbolo. (WHITE, in LARAIA, 1999, p. 56).

Remete-se então ao pensamento que os símbolos fazem parte da vida humana, e todo ser humano se constrói por meio das linguagens simbólicas, não apenas no que diz respeito ao sagrado, mas em todo o imaginário humano.

A linguagem do sagrado e os símbolos formam a base de uma comunicação que vai se transformando num traçado imaginário que aproxima o mundo vivido, cotidianamente, dos humanos com o mundo extraordinário dos mitos representados pelos diferentes simbolismos, criados e elegidos pelos humanos.

## 2 A CRENÇA E AS PALAVRAS: ENTRELAÇOS

A palavra dita, a palavra pensada e a palavra sentida se juntam na linguagem do sagrado, entrelaçando-se com os mitos que dão vida a crença que faz parte de toda e qualquer manifestação religiosa dos Guarani. A palavra esta presente nos cantos sagrados, entoados para dançar, nas notas dos instrumentos musicais e principalmente no chocalhar dos maracás em dia de festa. A palavra está no sagrado, por isso ela é sagrada e deve ser pronunciada com respeito a todos os que povoam a terra. Quando se penetra na cultura dos Guarani, se percebe que eles vivem em um mundo impregnado de magia, de poesia e de palavras, "Divinas Palavras", que transformam aqueles que a entendem. Segundo os Guarani, as divinas palavras entoadas no canto sagrado do **Ayvu Rapyta** é obrigatória em todos os acontecimentos sagrados da aldeia, pois este canto eleva a alma do Guarani para o outro mundo, e os aproximam da Terra Sem Males. Neste ponto os Guarani enfatizam que a vida de todos os humanos é marcada pela instabilidade, e o otimismo, leva à pureza da alma, que conseqüentemente ergue-se como alguém por cuja vida flui a palavra. Essa palavra tem o poder de adquirir a grandeza de coração, ao plenificar-se nas "Divinas Palavras" necessárias para alcançar Palavra Se Mal (**ÑE'E MARÃNE'Y**). No entanto o pessimismo nasce

---

da descrença, no "Grande Pai" que a todos consola, e não abandona seus filhos "os Guarani". Esse pessimismo originado pela descrença segundo os ensinamentos no Ser Superior e Supremo provoca a ira, o que faz nascer à ofensa, que pode trazer a doença, a dor, e o castigo, para todos na aldeia. O bem viver cultuado pelo Guarani os leva a "ver" e "ouvir" a Palavra Sagrada que converge ritualmente no ato de caminhar. Esse caminhar não é simplesmente mudar de lugar, mas metaforicamente remete para a história de seus antepassados e nela ressignifica a caminhada presente e futura dos Guarani.

Eles acreditam que o bem viver, agrada Ñanderú<sup>x</sup> que pôs a disposição deles todos os bens da terra para usar conforme sua necessidade, mas sem abusar. Estes bens têm seus gênios protetores que vigiam e protegem, castigam quem abusa, e os que não respeitam a pesca e a caça tirando da natureza mais do que é necessário para sua sobrevivência. Segundo Torres (1997 p.241):

*Ka'ajara, yvyrajara*: gênio protetor do bosque, cuidador da

selva e das árvores;

*Ñuara*: gênio cuidador dos campos e prados ;

*Yjara:yjara*: gênio cuidador dos rios;

*Yryapú-ara*: gênio cuidador Salto Del Guairá e do Rio Paraná .

No entanto, para ganhar a sua benevolência, esses gênios protetores não devem ser contrariados, mas quando necessário busca-se a intervenção do pajé <sup>x</sup> para resolver conflitos com os gênios protetores.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao penetrar na cultura dos Guarani, entre num mundo mágico, cuja magia nos envolve para repensar na vida e no poder das palavras.

Ao adentrar no mundo dos Guarani, aprendemos a prescrutar o olhar do outro e o significado das palavras ditas e ouvidas, coisas que só são possível perceber em sua

---

totalidade quando entendemos os preceitos morais ensinados pelos antepassados que estão presentes nas "Divinas Palavras". A lógica do ouvir encontra-se no entender as visões mágicas presentes nos cantos, nas danças e nas "Divinas Palavras" , que a todo tempo são transpassadas e interligadas pela história vivida. É neste caminho que vamos entender o Poder das "Divinas Palavras" , presentes nas virtudes, que se entrelaçam entre o visível simples e invisível complexo.

## **BIBLIOGRAFIA**

CLASTRES, Hélène. **Terra Sem Mal**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1990.

LARAIA, Roque Barros. **Os Índios brasileiros**. São Paulo: Companhia das letras,2004.

MELIÀ, Bartomeu. "El 'modo de ser' Guarani in lá primera b documentación jesuítica ("1594-1639)". Revista de Antropología, vol. 24, 1981. La tierra sin mal de los". Guarani: Economía y profecía". Xérox, 1987, Paraguai-Brasil.

MICÓ, Tomás. **Leyendas del Paraguay -Mitología Guarani**. Asunción: Intercontinental editora, 1998.

TORRES, Dionisio González. **Cultura Guarani** .2ª edición. Asunción: {s.n}.1997.