

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

17 2020
1º semestre

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

n. 17
Julho de 2020

Catálogo na Publicação**Serviço de Biblioteca e Documentação****Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**

abehache: revista da Associação Brasileira de Hispanistas - v.1, n.1 (2011)
.-São Paulo: ABH, 2011-.

Semestral.

Versão eletrônica.

ISSN 2238-3026

1. Língua espanhola. 2. Literatura espanhola. 3. Literatura hispano-
americana. 4. Países de língua espanhola - cultura e história. I Associação
Brasileira de Hispanistas.

CDD 460
860

Diretoria da ABH (2018-2020)

Alfredo Cordiviola (UFPE)

Presidente

Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)

Vice-Presidenta

Ana Cecilia Arias Olmos (USP)

1^a. secretária

Cristina Corral Esteve (UFPE)

2^o. secretário

Juan Pablo Martín Rodrigues (UFPE)

1^a. tesoureiro

Juan Ignacio Jurado Centurión López

(UFPB)

2^a. tesoureiro

Edição eletrônica da Revista *abehache*

Revisão de texto: Maricelia Nunes dos Santos

Edição Eletrônica: Jorge Hernán Yerro

Comissão Editorial

Ana Cecilia Arias Olmos (USP)
Fabiele Stockmans De Nardi (UFPE)
Juan Ignacio Jurado Centurión (UFPB)

Darío Gómez Sánchez (UFPE)
Jorge Hernán Yerro (UFBA)
Xoán Carlos Lagares Diez (UFF)

Conselho Editorial

Ana Maria Camblong
Azucena Palacios
Bernard Sicot
Elisa Amorim
Enrique Foffani
Heloísa Pezza Cintrão
Jens Andermann
Jorge Diaz Cintas
José Carlos Sebe Meihy
José Ribamar Bessa Freire
Julio Pimentel Pinto
Julio Rodríguez Puértolas
María Elena Placencia
Mirta Groppi
Oscar Diaz Fouces
Pablo Rocca
Pablo Vila
Patricia Willson
Raquel Macchiucci
Silvia Cárcamo de Arcuri
Silvina Montrul
Susana Romano Sued
Susana Zanetti
Vera Sant'Anna
Virginia Unamuno
Viviana Gelado
Walter Carlos Costa

Univ. Nacional de Misiones, Argentina
U. Autónoma de Madrid, Espanha
Université Paris X – Nanterre, França
UFMG, Brasil
Univ. Nacional de Rosario, Argentina
USP, Brasil
Universität Zürich
Imperial College London, Reino Unido
USP, Brasil
UERJ / UNIRIO, Brasil
USP, Brasil
U. Autónoma de Madrid, Espanha
Birkbeck, University of London, Reino Unido
USP, Brasil
Universidad de Vigo, Espanha
Univ. de la República, Uruguai
University of Temple, EUA
El Colegio de México, México
Univ. Nac. de La Plata, Argentina
UFRJ, Brasil
Univ. de Illinois, EUA
Univ. Nacional de Córdoba, Argentina
Univ. Nac. de La Plata / UBA, Argentina
UERJ, Brasil
Conicet, Argentina
UFF, Brasil
UFSC, Brasil

SUMÁRIO

Apresentação	07
--------------------	----

Dossiê

• As quatro ondas do hispanismo no Brasil	11
<i>Márcia Paraquett.</i>	
• Personagens de romances de cavalaria e Encantaria no Maranhão: o encontro de dois mundos	28
<i>Regina Célia de Lima e Silva</i>	
• Antigüedades mexicanas de Francisco Javier Clavijero y Antigüidade da América de José de Alencar: la historia de las culturas indígenas como representación de identidades literarias en México y Brasil en el siglo XIX	49
<i>Francisco Lima Baca</i>	

Varia

• Tradução de literatura chicana: entre pontes, muros e fronteiras	69
<i>Cristiano Silva Barros</i>	
• Lugares de memoria en la literatura de Laura Alcoba	99
<i>Rocío Celeste Fit</i>	
• A crônica histórica e as estratégias de descolonização da fronteira colonial	115
<i>Mariele Rosália Otaciano</i>	
• Identidad afrodescendiente y orgullo negro en el cuento La muñeca negra, de Mary Grueso Romero	136
<i>Adrielle Sena Branco, Maria José Souza Lima</i>	

Entrevista

• Entrevista al escritor Anselmo Ebiaca Moete	161
<i>M'bare N'gom Faye, Amarino Oliveira de Queiroz</i>	

Resenha

- DIA, Mamadou. 3052: Persiguiendo un sueño. 7. ed. Barcelona: Hahatay son risas de Gandiol, 2017. 179
Ana Paula de Souza

Apresentação

Apesar das proximidades geográficas, históricas e culturais, os encontros, interconexões ou diálogos da literatura e a crítica brasileiras com a literatura e a crítica hispano-americanas não são muito frequentes, sem deixar de advertir que o desconhecimento das línguas e a falta de bibliografia traduzida não são as causas mais determinantes. Pensando na importância da discussão das possibilidades desse intercâmbio editorial, acadêmico e literário, o Número 17 da Revista *abehache*, correspondente ao primeiro semestre de 2020, apresenta um dossiê que se ocupa das relações entre a literatura, a história e a cultura brasileira e hispânica.

Abre o número o ensaio de Márcia Paraquett, *As quatro ondas do hispanismo no Brasil*. Nele, a autora foca no âmbito acadêmico e, aproveitando o aniversário de 20 anos da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), revisita os projetos e ações que ajudam a compreender o hispanismo no Brasil desde seus inícios até a atualidade. Para isso, toma como base a ideia das quatro ondas em que é dividido o feminismo pelos estudos da área. De acordo com a pesquisadora, o desenvolvimento do hispanismo no país também pode ser dividido em quatro ondas, cada uma delas com características próprias que, em seu texto, se dedica a detalhar. Sua conclusão é que “o hispanismo no Brasil vem crescendo na área do ensino e da pesquisa, além de apresentar mudanças relevantes no que tange à compreensão do que é ensinar, aprender e pesquisar em língua espanhola no Brasil”.

No segundo texto, *Personagens de romances de cavalaria e Encantaria no Maranhão: o encontro de dois mundos*, Regina Célia de Lima Silva mergulha no universo mítico da religião de matriz africana do Tambor de Mina maranhense e estabelece um contraponto entre essa tradição e personagens da narrativa História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Em seu percurso, a autora observa características da Encantaria, das Iyalorixás e suas transferências de conhecimento, e dos registros mais antigos dos romances vulgares ibéricos, o embrião dos romances de cavalaria em prosa.

Francisco Lima Baca é o autor do seguinte ensaio, cujo título é *Antigüedades mexicanas de Francisco Javier Clavijero y Antigüidade da América de José de Alencar*:

la historia de las culturas indígenas como representación de identidades literarias en México y Brasil en el siglo XIX. No seu texto, o autor se dedica a pensar o conceito de antiguidade e o uso que dele fizeram o historiador Francisco Javier Clavijero e o escritor José de Alencar. Através de sua análise, Lima Baca estabelece relações entre os projetos de construção, promovidos por esse dois intelectuais, das identidades cultural, histórica e literária no México e no Brasil.

O ensaio de Cristiano Silva de Barros, *Tradução de literatura chicana: entre pontes, muros e fronteiras*, abre a seção Varia apresentando uma análise dos principais estudos sobre tradução de literatura chicana. A partir dos desafios que implica a tradução desta literatura, importante instrumento, híbrido e mestiço, de construção identitária e afirmação sociocultural do povo chicano, o autor procura “guiar e orientar a aproximação e o diálogo, via ato tradutório, com os textos multilíngues chicanos, seus autores e sua cultura”.

Com base no romance *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, Rocío Celeste Fir realiza, em seu ensaio *Lugares de memoria en la literatura de Laura Alcoba*, uma revisão das principais representações da Casa Mariani-Teruggi a partir da ideia de *lugares da memória*. A autora também explora as ligações existentes entre esse romance, *El azul de las abejas* e *La danza de la araña*, entendidos como uma trilogia da escritora argentina que explora experiência da infância entre a ditadura e o exílio.

O texto *A crônica histórica e as estratégias de descolonização da fronteira colonial*, de Mirele Rosália Otaciano, discute a necessidade de uma revisão e reescrita da História e da Historiografia Literária, a partir de um olhar não hegemônico. Para isso, se ocupa da “crônica coral” e, através dessa, procura mostrar a importância dos discursos coloniais como espaço de acesso crítico à história única colonial. Com base em uma perspectiva teórica decolonial, o ensaio analisa a forma em que o colonizador constrói hierarquias na própria forma do Ser, mediante o uso do binarismo Eu/Outro.

O último ensaio da seção Varia, *Identidad afrodescendiente y orgullo negro en el cuento La muñeca negra*, de Mary Grueso Romero, de Adrielle Sena Branco e Maria José Souza Lima, apresenta uma análise do texto da escritora colombiana que, focado na personagem principal do conto infantil, observa aspectos referentes à identidade afrodescendente, vivenciada de forma plena pela protagonista. O artigo ressalta a importância do uso de literatura como a de Grueso Romero no

ensino-aprendizagem, por entender que se configura como um importante meio para afiançar a formação identitária negra nas crianças. Finalmente, acompanha o texto uma entrevista realizada à escritora pelas autoras do ensaio.

A entrevista do número tem como protagonista o escritor equato-guinano Anselmo Ebiaca Moete. Realizada por Mbare Ngom e introduzida por Amarino Oliveira de Queiroz, nela Ebiaca Moete fala sobre sua vida, suas outras atividades além da escrita e, principalmente, sobre sua literatura.

Encerra o volume a resenha DIA, Mamadou. *3052: Persiguiendo un sueño*. 7. ed. Barcelona: Hahatay son risas de Gandiol, 2017, escrita por Ana Paula de Souza.

Desejamos uma ótima leitura.

Comissão Editorial

Dossiê

As quatro ondas do hispanismo no Brasil¹

Márcia Paraquett²

Resumo: Pelo fato do texto ter sido produzido para celebrar os 20 anos da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), fundada em 2000, a proposta é recuperar os projetos e ações que explicam o hispanismo no Brasil, desde os seus primórdios. O título se inspira nos estudos do feminismo, dividido em quatro ondas pela maioria das pesquisadoras. No caso do hispanismo no Brasil, entendo que já passamos por quatro ondas, organizadas da seguinte maneira: a primeira onda começaria com Antenor Nascente e terminaria no fim das Licenciaturas em Letras Neolatinas; a segunda onda iniciaria com as Licenciaturas Duplas (Português-Espanhol) e terminaria com a fundação das APE; a terceira onda começaria com a fundação da ABH, seguindo até a revogação da Lei 11.161/2005; e a quarta onda iniciaria com a criação do movimento #FicaEspanhol. Cada uma dessas ondas apresenta características próprias, comprovando que o hispanismo no Brasil vem crescendo na área do ensino e da pesquisa, além de apresentar mudanças relevantes no que tange à compreensão do que é ensinar, aprender e pesquisar em língua espanhola no Brasil.

Palavras-chave: Hispanismo; Espanhol; Ensino; Pesquisa.

Resumen: La propuesta de este texto, que fue producido para celebrar los 20 años de la Asociación Brasileira de Hispanistas (ABH), fundada en 2000, es recuperar los proyectos y acciones que explican el hispanismo en Brasil, desde su inicio. El título se inspira en los estudios del feminismo, dividido en cuatro olas por la mayoría de las investigadoras. En el caso de hispanismo en Brasil, entiendo que ya hemos pasado por cuatro olas, organizadas de la siguiente manera: la primera ola empezaría con Antenor Nascente y terminaría con el fin de las Licenciaturas en Letras Neolatinas; la segunda ola comenzaría con las Licenciaturas Duplas (Portugués-Español) y terminaría con la fundación de las APE; la tercera ola comenzaría con la fundación de la ABH, siguiendo hasta la revocación de la Ley 11.161-2005; y la cuarta ola se iniciaría con la creación del movimiento #FicaEspanhol. Cada una de esas olas presenta características propias, comprobando que el hispanismo en Brasil está creciendo en el área de la enseñanza y de la investigación, además de presentar cambios relevantes en cuanto a la comprensión de lo que es enseñar, aprender e investigar en lengua española en Brasil.

Palabras-clave: Hispanismo; Español; Enseñanza; Investigación.

Para celebrar os 20 anos de fundação da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), nada mais adequado do que recuperar as ondas pelas quais passou o hispanismo no Brasil. Para tanto, divido esse texto em duas partes. Na primeira (Para início de conversa), que de certa forma me serve como introdução, retomo elementos pessoais de

¹ Texto apresentado, originalmente, no XI Congresso Brasileiro de Hispanistas, ocorrido em setembro de 2020, na Universidade Federal de Pernambuco e realizado de maneira remota devido à COVID-19.

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisadora CNPq. E-mail: marciaparaquett@gmail.com.

minha formação como hispanista, observando que a proposta é mesmo falar a partir de meu olhar, sem esperar, no entanto, que minha experiência seja a representação do coletivo, já que haverá muitas maneiras de contar essa mesma história. Na segunda parte, refiro-me às quatro ondas do hispanismo no Brasil, propondo um recorte que talvez seja novo para nossa área, mas inspirado, evidentemente, nos estudos sobre o feminismo.

Para início de conversa

Em dezembro próximo, completarei 50 anos de formada em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF), tendo optado, inicialmente, pela dupla habilitação em português e francês, mas me transferindo um ano depois para português e espanhol. A escolha que fiz naquele momento não correspondia a nenhuma perspectiva profissional, já que não havia a possibilidade de que eu me transformasse em professora de espanhol. Ter feito essa opção foi a única oportunidade que havia naquele momento de aprender essa língua que já me inquietava, lembrando que não havia cursos livres que a oferecessem, como já ocorria com inglês e francês, que cursei por cinco anos na Aliança Francesa.

Sou de uma geração para quem não estava posto que a língua inglesa é um bem material, associado à projeção profissional e científica, enquanto o francês ocupava um lugar de prestígio. Mas, ao iniciar o meu curso de francês na UFF, me dei conta de que a Aliança Francesa já me havia ensinado o que eu buscava, desmotivando-me a seguir naquela modalidade de licenciatura dupla. Mesmo que eu quisesse, não havia chance de me transferir para o curso de inglês, porque as vagas tinham sido preenchidas durante o vestibular. Mas seria possível solicitar minha transferência para italiano ou espanhol, as outras duas línguas estrangeiras que a UFF ofertava nas suas licenciaturas duplas.

Eu adorava cantar *Al Di La*, canção do famoso filme *O Candelabro italiano*, lançado em 1962, quando eu ainda tinha 14 anos. Mas em 1967, quando entrei na UFF, já com 19 anos, e depois de ter vivido os três anos do Ensino Médio no Liceu Nilo Peçanha, a principal escola pública da cidade de Niterói, então capital do Rio de Janeiro, meus projetos já eram outros. Meus professores e minhas professoras do Ensino

Médio, quase todos e todas de esquerda, me levaram a compreender a ditadura militar, imposta desde 1964, como um ataque às minhas liberdades de escolha. Aqueles e aquelas professoras são responsáveis, ainda hoje, pela pessoa desobediente que me tornei, pelo que lhes agradeço imensamente.

Portanto, meu gosto por cantar e ouvir *Al Di La* era pequeno diante da possibilidade de me transferir para a licenciatura em espanhol e aprender essa língua que também me chegava aos ouvidos pelo rádio de minha mãe, por onde escutava *Bésame Mucho* ou *Aquellos ojos verdes*, a me falarem de paixões amorosas, tal qual na canção italiana, mas muito mais próximas de mim. Essas canções também embalaram outras pessoas no Brasil e nos demais países da América Latina que tinham minha idade ou *un par de años más*. Essas pessoas criaram outras canções, também amorosas, mas cujo amor mais se ocupava da liberdade do que do afago ao corpo. Nasceram as canções de protesto de nossa América, com um grande protagonismo para Cuba e Chile.

A estação de rádio de minha mãe continuava tocando as baladas românticas do México, da Colômbia ou de Cuba, mas meus professores e minhas professoras do Liceu me apresentaram outros ritmos e outros poemas, desvelando-me a poesia de Violeta Parra e de Pablo Neruda. Ficou fácil fazer a opção pelo espanhol, porque eu queria dizer o mesmo que Caetano já dizia naquele momento: *Soy loco por ti, América*.

Foi por esse motivo que fiz a licenciatura dupla em português e espanhol, entre 1968 e 1970. Mas registre-se que minha escolha me foi permitida, ainda que não houvesse nenhum argumento para além de meu desejo. Ou seja, pude fazer espanhol porque era a língua estrangeira que eu desejava aprender por razões muito subjetivas. Não estava posto para mim que aquela língua me garantiria o mercado de trabalho. Também não estava posto que eu estaria habilitando-me numa língua estrangeira que me levaria à Disneylândia. Ao contrário, estava posto para mim que o mais longe para onde a língua espanhola me levaria seria aos países atrasados, cheios de índios ou de narcotraficantes de nossa América cucaracha.

Mas assim mesmo eu fui e finquei a bandeira que defendo até hoje: todas as pessoas, em especial as jovens, têm o direito de aprender a língua estrangeira que queiram. A língua estrangeira não pode ser um produto comercial e nem científico. Faz-se ciência com todas as línguas, embora haja uma crença, que julgo estúpida, que associa o inglês ao trabalho e à ciência.

Fiz esse longo preâmbulo falando de mim mesma, porque quero referir-me às quatro ondas do hispanismo no Brasil a partir de meu olhar e, para tal, precisei sentar e olhar para trás, buscando compreender os passos que dei. Peço desculpas, portanto, se fico a frente de minha narrativa, mas a ideia é exatamente essa. Não se trata de nenhuma verdade absoluta, mas de um relato de uma pessoa que pôde fazer escolhas, nem sempre conscientes, mas que ajudaram a abrir caminhos por onde tantos de nós pudemos passar.

Quero esclarecer que, evidentemente, estou falando em ondas do hispanismo motivada pelos estudos do feminismo, que também já passou por quatro ondas, definidas por grandes “crises civilizatórias”, como esclarece Nuria Varela. Diz a autora:

Hasta ahora, las olas anteriores han surgido al tiempo que sucedía una «crisis civilizatoria», por decirlo en palabras de Amelia Valcárcel; es decir, al tiempo que cambiaban los sistemas políticos y económicos mundiales. En la primera ola, nace el feminismo en el momento de destrucción del Antiguo Régimen; la segunda ola surge en el siglo XIX con la Revolución industrial y el cambio en los modos de vida y de producción que supone; la tercera, tras la Segunda Guerra Mundial, que transformó el orden geopolítico y económico. La cuarta es coetánea de la sociedad de la información y de lo que ya se comienza a denominar la Cuarta Revolución Industrial (VARELA 2019: n.p).

No nosso caso, entendo que as quatro ondas do hispanismo também estão organizadas a partir de momentos históricos, que não chegam a ser “crises civilizatórias”, mas sempre liderados pela própria comunidade, o que dá ao hispanismo um carácter mais de causa do que de efeito. De maneira didática, divido o hispanismo no Brasil da seguinte maneira:

- 1ª. Onda – De Antenor Nascente às Licenciaturas em Neolatinas
- 2ª. Onda – Da Licenciatura Dupla (Espanhol) à fundação das APE
- 3ª. Onda – Da fundação da ABH à revogação da Lei do Espanhol
- 4ª. Onda – A partir do movimento #FicaEspanhol

Primeira onda

Não tenho a pretensão de me aprofundar em cada uma dessas ondas, até porque já há estudos incríveis que nos falam das leis que regulam a educação brasileira no que tange às línguas estrangeiras, como os de Gretel Eres FERNÁNDEZ (2000), Deise PICANÇO (2003), Fernanda Castelano RODRIGUES (2012) e tanto(a)s outro(a)s. Mas me permito chamar a atenção para a diferença que percebo entre profissionais que saíram das Licenciaturas em Letras Neolatinas e o(a)s que frequentaram a universidade já depois do parecer 283/1962 do Conselho Federal de Educação (CFE), que instituiu a dupla habilitação para os Cursos de Letras: português e respectiva literatura, e uma língua estrangeira e respectiva literatura.

Essa mudança é afetada, ao mesmo tempo, pelo cenário político e econômico das sociedades ocidentais hegemônicas, que passa a valorizar o inglês, levando o espanhol a perder espaço no mercado de trabalho e nas relações internacionais. Para o francês as mudanças ainda são pequenas naquele momento, já que continuava sendo visto como uma língua de prestígio estético e cultural.

Quando penso em pessoas de nossa área que cursaram Letras Neolatinas, me veem à cabeça dois nomes conhecidos por muito(a)s de nós: Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento e Maria de Lourdes Martini, conhecida como Lolita. Ambas se formaram pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e tiveram a oportunidade de estudar na Espanha, sendo Magnólia em atividades de aperfeiçoamento, enquanto Lolita no Doutorado. Essa oportunidade que ambas tiveram vai resultar na possibilidade de atuarem como professoras de Espanhol no Brasil, embora eu possa imaginar que outro(a)s colegas delas, também egresso(a)s de Letras Neolatinas, tenham-se dedicado ao Francês, ao Italiano ou mesmo ao Português. Ou seja, a formação específica em línguas estrangeiras recebida pelo(a)s estudantes na licenciatura em Neolatinas era bastante frágil, levando o(a)s egresso(a)s a buscarem por aprimoramento em países onde se falavam as línguas estrangeiras.

Penso que os exemplos citados caracterizam o que estou chamando de primeira onda do hispanismo no Brasil, ou seja, um momento que se definiu muito mais pelo aprimoramento pessoal do que institucional, no que se refere à habilitação na língua estrangeira. Com o mercado de trabalho bastante limitado, cabia à(o)s egressos se prepararem, buscando, quem sabe, uma vaga no restrito mercado universitário. Talvez não seja coincidência que as duas professoras citadas tenham feito carreiras, digamos

brilhantes, na UFF e na UFRJ. Além disso, a primeira onda esteve mais vinculada à Europa do que à América Hispânica, assim como privilegiou profissionais estrangeiro(a)s ou profissionais brasileiro(a)s habilitado(a)s no exterior. Talvez tenha nascido aí o mito do(a) falante/professor(a) nativo(a) ou quase nativo(a), em especial aquele(a) que mantinha sotaque ibérico.

Apesar desse cenário mais sombrio que apresento, é preciso dizer que houve uma relativa atenção ao espanhol, que era disciplina nas escolas secundárias desde 1942, passando a optativa a partir de 1961, quando começa a enfraquecer-se por diversas razões já destacadas pelas pesquisadoras referidas anteriormente. No campo de ensino e materiais didáticos, uma referência fundamental será, sem sombra de dúvidas, o *Manual de Español*, de Idel Becker, publicado em 1945 e utilizado por gerações de aprendizes de espanhol, transformando-se numa espécie de inspiração para outro(a)s professore(a)s que vieram depois, com características próprias à primeira onda, como foi o caso de Emilia Navarro Morales e Leônidas Sobrino Porto, que em 1969 publicaram *Lengua Española*. Conforme afirmei em PARAQUETT (2012b: 382-383), “essas produções, embora fossem restritas tanto na sua divulgação, quanto nas suas propostas metodológicas, cumpriram um importante papel, porque preencheram um espaço absolutamente vazio na edição de manuais didáticos de espanhol no Brasil”.

Emilia Navarro tinha um perfil bem próprio à primeira onda, pois nasceu na Espanha, de onde saiu com a família devido à ditadura de Franco, chegando ao Rio de Janeiro no princípio dos anos quarenta. É curioso observar que, “apesar de ser graduada em Química, o Padre Alonso, então Reitor das Faculdades Católicas (atual PUC-Rio), convidou-a para assumir a cadeira de Espanhol no Departamento de Letras Neolatinas”³. Sua dedicação foi tão intensa que fez discípulos, como Leônidas Sobrino Porto, coautor de *Lengua Española*, que, junto ao de Idel Becker, foram os manuais onde aprendi o espanhol sob a tutela da professora Isidora Ruiz nos memoráveis anos em que fui aluna de graduação na UFF. Emilia sequer fez Neolatinas, mas manteve viva a língua espanhola nos poucos espaços onde ela ainda era ensinada e aprendida em nosso país.

A primeira onda, portanto, resguarda como principais características o ensino de espanhol em escolas secundárias, onde manuais como o Idel Becker e o de Emilia

³ Informações retiradas de <http://professorleonidas.com/emilia-navarro/>, em 10/09/2020.

Navarro e Leônicas Sobrino Porto revelavam uma concepção de língua ainda muito sistêmica e bastante apoiada na clássica literatura de língua espanhola; a presença de profissionais estrangeiro(a)s ou brasileiro(a)s com especialidades feitas, em especial, na Espanha e profissionais brasileiro(a)s oriundo(a)s de cursos de Letras em Neolatinas.

Segunda onda

Diferentemente, as pessoas que participamos da segunda onda do hispanismo fomos formadas em Licenciaturas Duplas, com opção para o espanhol. No meu caso, eu estava ciente de que, ao concluir o meu curso, seria professora de português, porque a outra chance, o espanhol, era inexistente. Comparando com a primeira onda, lembremos que para aquele(a)s egresso(a)s era possível trabalhar com português, espanhol, francês ou italiano, mas eu só poderia escolher português, e foi o que fiz. Caso eu tivesse tido a oportunidade de aprimoramento no exterior, conforme os casos citados, talvez tivesse tido um horizonte profissional mais aberto.

De qualquer forma, chutei a bola e fiz um gol sem querer, porque ingressei no Mestrado em Literatura Portuguesa, ainda no início dos anos de 1970, o que me habilitou a ser convidada como professora colaboradora de espanhol na UFF, em 1977, dando-me a oportunidade de participar do concurso de 1978, quando me efetivei. Essa oportunidade me juntou às duas professoras que já estavam na UFF (Sueli Faillace e Lolita), além das que entraram comigo (Magnólia Brasil e Lygia Peres). De todas essas profissionais, eu fui a única a formar-me em Licenciatura Dupla, sendo portanto a única da segunda onda.

A UFRJ e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), assim como a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e tantas outras universidades brasileiras viveram processos muito semelhantes. Em cada uma dessas universidades havia duas, três, quatro ou mesmo cinco pessoas que já trabalhavam com o espanhol, formadas, possivelmente, em Neolatinas ou vindas do exterior. São essas pessoas, juntas com as recém-chegadas, como eu, que vão começar a mobilizar-se para criar a primeira associação de professores de espanhol, o que ocorreu

em 1981, no Rio de Janeiro, sob a liderança de Lolita, que era, então, professora da UFF e da UFRJ.

Naquele ano eu completaria 10 anos de formada, 4 anos de professora de espanhol e 33 anos de idade, portanto, com muito vigor para perder a chance de acompanhar Lolita nas empreitadas que terminaram na Fundação da APEERJ. É fundamental dizer que nossas reuniões ocorriam na Casa de Espanha, uma espécie de clube social, fundada em 27 de março de 1983, como consequência da fusão entre o Centro Espanhol do Rio de Janeiro (criado em 1951) e a Casa de Galícia (criada em 1947)⁴. Portanto, nosso primeiro ninho foi a Espanha, como bem sugeria a maioria dos advindos da primeira onda do hispanismo no Brasil.

O resto da história todos já sabem: São Paulo criou a APEESP em 1983, o Rio Grande do Sul criou a APERGS em 1984, o Paraná criou a APEEPR em 1985, a Bahia criou a APEEBA em 1987, Minas Gerais criou a APEMG em 1988, o Espírito Santo criou a APEES em 1989 e não se parou mais. O principal projeto político das Associações de Professores de Espanhol (APE) era a luta pela implantação do espanhol como disciplina escolar, o que vai culminar com a assinatura da Lei 11.161, em 2005, além da atenção que se começa a dar ao hispanismo no Brasil.

Embora o projeto político mais relevantes das APE tenha sido a luta pelo retorno do espanhol como disciplina escolar, as primeiras associações começaram a promover encontros de professores de espanhol, cujos objetivos eram a troca de experiência profissional nos diferentes estados onde já havia uma APE, mas sobretudo eram oportunidades para discutir estratégias que dessem vida aos nossos projetos políticos. Por coincidência, é também nesse momento que surgem as políticas linguísticas de abertura da Espanha, que imediatamente percebeu que no Brasil haveria um campo fértil para divulgação de sua língua castelhana. Ou seja, ao mesmo tempo em que nos reuníamos no Rio de Janeiro (I CBPE, 1985), em São Paulo (II CBPE, 1987), no Rio Grande do Sul (III CBPE, 1989), no Paraná (IV CBPE, 1991), em Santa Catarina (V CBPE, 1993), no Distrito Federal (VI CBPE, 1995), em Minas Gerais (VII CBPE, 1997) e no Espírito Santo (VIII CBPE, 1999), fomos criando alianças com os representantes de ministérios da Espanha, que participavam de nossos encontros, oferecendo, quase sempre, a única ajuda financeira que tínhamos.

⁴ Informações retiradas de <http://www.casadeespanha.com.br/a-casa/>, com consulta em 11/09/2020.

Não quero e nem devo falar por ninguém, mas durante o VII CBPE me dei conta de que estava sendo vendida em troca de falsos livros comunicativistas, possíveis bolsas para a Espanha ou pequenos cursos de aprimoramento. Com a melhor das boas intenções, a então presidente da APEMG, Ana Lúcia Esteves dos Santos, nos recebeu, seguindo o modelo de congresso que já se fazia comum e que priorizava professores que vinham da Espanha, pagos pelo governo espanhol. Em visita à página web da referida associação, pode-se ler, em palavras da então presidente, que as lembranças que tem daquele momento seriam para ela “*sus mejores recuerdos de la asociación*”:

Tras realizar algún evento, la gente siempre se nos acercaba y decía lo bueno que les había sido, y veíamos que nuestro esfuerzo tenía frutos, lo cual era muy bueno. Todos los cursos realizados por la APEMG fueron importantísimos, pero si hubiera que destacar uno, destacaría el del año 2000, pues con toda la estructura de voluntariado, casi “doméstica”, hemos traído al Prof. Francisco Matte Bon, autor de la “Gramática Comunicativa del Español”. Y fue algo importantísimo para los profesores, por la oportunidad de entrar en contacto con esa visión nueva de la gramática, con una persona tan sencilla y tan importante, con tantos saberes, con tanta formación. Otro destaque fueron las becas, que durante muchos años la AECE ofrecía a los socios de asociaciones en Brasil y contribuyeron para la formación de mucha gente.⁵

Além de mim, outras pessoas estavam visivelmente incomodadas com as constantes intromissões de funcionário(a)s espanhóis, em especial o(a)s do Instituto Cervantes, fundado na Espanha em 1991, inaugurado em São Paulo em 1998 e no Rio de Janeiro em 2001. No congresso seguinte ao da APEMG, ocorrido no ano de 1999, realizado na UFES e organizado pela APEES, alguns hispanistas produzimos uma minuta de resolução que serviria de base para a criação da ABH, ideia que vinha sendo gerada, mais efetivamente, desde o Congresso da Associação Internacional de Hispanistas, realizado em Madri, no ano de 1998, no qual alguns professores e professoras que participavam dos CBPE estiveram presentes.

Foi, portanto, durante o VIII CBPE que se aprovou a realização de um Congresso de Hispanistas, quando se fundaria a ABH, seguindo o modelo de associações, como a Associação Internacional de Hispanistas (AIH). A nova associação não nascia para substituir os CBPE, mas para dar visibilidade às muitas pesquisas que já

⁵ Informações retiradas de http://www.apemg.org/?page_id=22, com consulta em 11/09/2020.

realizávamos no Brasil e, sobretudo, para dar nosso grito de independência com relação à Espanha. Por isso mesmo, sempre houve o cuidado de alternar os anos de realização dos dois tipos de congresso para que não houvesse sobreposição de uma discussão à outra.

É preciso que se esclareça ainda que, concomitantemente às fundações das APE, começava a haver um fluxo mais visível na busca pela pós-graduação no Brasil. Eram poucas as universidades que a ofereciam, mais notadamente a UFRJ e a USP, mas ambas na área de literaturas. Não é coincidência, portanto, que a equipe de espanhol da UFF tenhamos feito doutorado em literaturas. Além de mim, Magnólia Brasil, Livia Reis, Lygia Peres e Sueli Reis foram para a USP, enquanto André Trouche para a UFRJ, mas sempre em literaturas e ao mesmo tempo. Não fica difícil entender nossas escolhas, porque além de nossa formação ter sido muito mais literária do que em estudos linguísticos, ainda eram quase inexistentes programas de pós-graduação que dessem atenção aos estudos linguísticos e de linguística aplicada em espanhol.

A tese de Neide Maia González, defendida em 1997, é considerada a primeira tese em estudos linguísticos realizada no Brasil, mas é importante observar que sua orientadora foi Diana Luz Pessoa de Barros, pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Linguística, enquanto o meu doutoramento se deu no Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, coordenado e executado por professores e professoras de espanhol da USP, onde até então só havia professores de literatura.

Concluindo o item, ressalto que a segunda onda começa a se fechar quando as APE já funcionavam em diversos estados brasileiros, assim como já existia um número importante de professore(a)s pós-graduado(a)s no Brasil, nacionalizando nossas discussões, embora ainda fosse preciso alguma luta pela nossa independência da Espanha, que ainda hoje, temo, se mantém em alguns rincões de nosso vasto país.

Terceira onda

A principal ação política da terceira onda será a fundação da ABH no ano de 2000. Também já se sabe muito desse importante momento histórico, mas me permitam

destacar apenas o que me interessa mais particularmente para o recorte que estou fazendo.

Mario González, o primeiro presidente da ABH e o seu principal líder, tinha uma grande capacidade de liderança e compromisso com as letras hispânicas, lembrando que Mario era argentino de nascimento e doutor em literatura espanhola. Sozinho, ele resguarda as principais características da primeira onda do hispanismo, mas nem por isso deixou de ser o grande líder para a criação da terceira onda. Afinal, se a segunda onda se ocupou de garantir o espanhol nas escolas, a terceira vai garantir que o(a)s tais professore(a)s, já nas escolas, pudessem se pós-graduar sem precisar sair do país, o que se constitui, ainda hoje, em privilégio para poucas pessoas. Embora fosse estrangeiro e tivesse feito sua formação na Espanha, Mario reconhecia o hispanismo brasileiro como um movimento intelectual com autonomia para o Brasil.

No meu ponto de vista, essa era a maior qualidade de Mario: ele nos ouvia e nos respeitava. Valia-se de sua liderança, de sua experiência, de sua sabedoria para juntar-se a nós, dando-nos autoconfiança e força. A ABH é muito o Mario. Ela é uma associação que junta pessoas que atuam profissional e academicamente pelo espanhol NO Brasil. E escrevo NO em letras maiúsculas, porque não há problema quanto às tantas nacionalidades de hispanistas que atuam no Brasil, mas sempre serão vistas como problema as intromissões em nossas decisões e nossos direitos como nação autônoma. Por isso falo em hispanismo NO Brasil e não hispanismo DO Brasil. Nós, os brasileiros e as brasileiras, não somos dono(a)s do hispanismo no Brasil, até porque é rico demais compartilhar experiências com estrangeiro(a)s, mas é aqui que o hispanismo se realiza, por isso as leis e as referências precisam ter o carimbo nacional brasileiro.

Mas deixemos o rebelde espírito de Mario em paz para voltar ao que dizia antes. O incremento da pós-graduação no Brasil vai ser responsável pelas mudanças que ocorreram a partir de 2000⁶. Afinal, a pós-graduação permitiu que aquele(a)s professore(a)s se sentissem mais fortalecido(a)s, deixando seus lugares de escuta para ocupar lugares de fala até então muito ausentes. Se na segunda onda eu pude fazer meu

⁶ Em PARAQUETT e SILVA JUNIOR (2019), há um levantamento de pesquisas em pós-graduação, realizadas no Brasil a partir da assinatura da Lei 11.161/2005, comprovando-se que houve um crescimento relevante.

doutorado, na terceira era eu quem ajudava à(o)s mais jovens a chegarem até onde eu havia chegado com a ajuda de Mario e de Valéria de Marco⁷.

A partir da assinatura da Lei 11.161, ocorrida em 2005, haverá naturalmente um incremento de ações vinculadas aos interesses das escolas, como foi o caso da produção significativa de livros didáticos, motivada pela entrada do espanhol no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), o que ocorre “a partir de 2008, embora em 2006, em edital especial, o espanhol tenha participado da seleção de obras que foram distribuídas aos professores do Ensino Médio, que já atuavam em escolas públicas” (PARAQUETT 2018: 37).

A entrada no PNLD vai mudar, de certa forma, os interesses de pesquisadore(a)s até então pouco interessado(a)s na produção de material didático, já que muitos chegavam prontos da Espanha, embora por questões legais passem a ser produzidos no Brasil. É evidente que haveria muito o que falar sobre essa ‘nacionalização’ dos livros didáticos porque, como se sabe, algumas editoras brasileiras foram compradas por editoras espanholas que mantiveram seus nomes originais para terem direito a participar da seleção, pois o MEC exige que as editoras concorrentes sejam brasileiras. De qualquer forma, os autores e as autoras passaram a ser profissionais que atuavam no Brasil, independentemente de terem nacionalidade brasileira. Portanto, a partir de 2008, marco temporal para a entrada no PNLD, nosso perfil deixa de ser menos do campo literário para introduzir-se no campo dos estudos de linguagem, com destaque para a Linguística Aplicada.

Junto com os livros didáticos surge uma nova demanda, orientada pelos editais das seleções, atentos à proposta de uma educação cidadã, voltada às diferenças que nos constituem como seres humanos, colocando em evidência olhares quase inexistentes nos livros didáticos importados da Espanha. Surgem relevantes estudos sobre a ausência de temas ou pessoas até então invisibilizadas, conforme é o caso de afro-latinos ou indo-latinos, interrompendo-se uma tradição branco-europeia. Além dessa mudança tão

⁷ Mario González foi o meu orientador oficial, mas como estava envolvido com muita orientação, fui orientada, de fato, por Valéria de Marco, recém ingressada no Programa de Pós-graduação e, por isso mesmo, impedida de orientar-me oficialmente. Mas devo a ela todo o aprendizado que tive durante minha formação no doutorado. Ainda que seja especialista em literatura espanhola, as aulas e as conversas com Valéria me abriram um enorme horizonte.

fundamental, passa a vigorar uma concepção de língua que vai muito além do comunicativismo, modelo que predominou anteriormente ao PNLD.

A terceira onda, portanto, passa a associar pesquisa a ensino, diferentemente da anterior, onde ainda predominava uma produção científica muito fechada ao ensino superior. A presença do espanhol como disciplina escolar exigiu políticas públicas que dessem atenção à escola e, conseqüentemente, mobilizou a universidade a baixar um pouco os seus muros e produzir massa crítica voltada à educação. Devido à quase ausência de Programas de Pós-graduação em Educação que recebam pesquisas voltadas às línguas estrangeiras, os Programas de Letras passaram a inserir a linha de Linguística Aplicada, até então muito fechada para português como língua estrangeira/PLE e inglês, conforme tive a oportunidade de discutir (PARAQUETT 2012a; 2019).

Essas mudanças vão refletir na organização da ABH, que deixa de ser presidida exclusivamente por profissionais de literatura, como mostra o quadro de presidentes e vice-presidentes entre 2000 e 2020.

2000/2002: Mario Miguel González (USP) e Antonio Esteves (UNESP/Assis)
 2002/2004: Mario Miguel González (USP) e Antonio Esteves (UNESP/Assis)
 2004/2006: Silvia Inês Cárcamo (UFRJ) e Magnólia Brasil do Nascimento (UFF)
 2006/2008: Graciela Ravetti de Gómez (UFMG) e Silvina Liliana Carrizo (UFJF)
 2008/2010: Antonio Esteves (UNESP/Assis) e Ucy Souto (UNESP/Araraquara)
 2010/2012: Adrián Pablo Fanjul (USP) e Xoán Lagares (UFF)
 2012/2014: Luciana Almeida de Freitas e Elzimar Goettenauer Costa (UFMG)
 2014/2016: Diana Araujo Pereira (UNILA) e Jorgelina Tallei (UNILA)
 2016/2018: Doris Cristina Vicente da Silva Matos (UFS) e Márcia Paraquett (UFBA)
 2018/2020: Alfredo Cordiviola (UFPE) e Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
 2020/2022: Jorge Rodrigues de Souza Júnior (IFSP) e Antonio Ferreira Júnior (CAP-UFRJ)

Entre 2000 e 2008, tanto o(a) presidente quanto o(a) vice-presidente eram da área de estudos literários, mas na gestão 2008/2010, o presidente é de literatura, enquanto a vice-presidente de estudos de linguagem. Iniciava naquele momento a entrada, ainda pouco significativa, de pesquisadore(a)s que não fossem, originariamente, dos estudos de literatura.

Na gestão seguinte (2010/2012), que tem como presidente e vice-presidente dois pesquisadores dos estudos de linguagem e políticas linguísticas, respectivamente, a mudança do perfil mais literário se opera de maneira radical pela primeira vez, anunciando que o hispanismo brasileiro se fazia menos literário e mais plural. A gestão seguinte (2012/2014) repete, de certa forma, o perfil da anterior, revelando uma ABH que precisava discutir questões que marcam a terceira onda, conforme já explicitado. Não por casualidade a presidente e a vice-presidente têm atuação importante na produção e análise de materiais didáticos, dando-se resposta ao que muito(a)s hispanistas mais jovens buscavam. As escolas estavam cheias de professore(a)s e estudantes de espanhol, cobrando do(a)s pesquisadore(a) atenção a seu labor.

A consequência é evidente: a partir de então, a ABH já não é uma associação de pesquisadore(a)s de literatura que se formaram em Neolatinas e já não é uma associação de pesquisadore(a)s que precisaram se graduar em literatura. A ABH passa a ser uma associação que alberga pesquisadore(a)s que colocam sua atenção na escola, dando resposta à luta política, iniciada na segunda onda.

Outro aspecto muito curioso está no fato de que, na maioria das vezes, houve a coincidência entre a sede da presidência da associação e a do congresso que se realizava naquela gestão, embora tenha havido quatro exceções: na segunda gestão de Mario Gonzalez (2002/2004), o 3º congresso foi presidido por Alai García Diniz (UFSC); na gestão de Silvia Inês Cárcamo (2004/2006), o 4º congresso foi presidido por Vera Lúcia Santana (UERJ); na gestão de Antonio Roberto Esteves (2008/2010), o 6º Congresso foi presidido por Rosana C. Zanelatto Santos (UFMTS); na gestão de Adrián Pablo Fanjul (2010/2012), o 7º congresso foi presidido por mim, Marcia Paraquett (UFBA). Não será por coincidência, portanto, que essa descentralização entre sede da associação e sede do congresso deixe de ocorrer a partir do 8º congresso, quando já se havia percebido que esse modelo em nada colaborava para a realização de nossos encontros.

A gestão seguinte, 2014/2016, traz de novidade o deslocamento da ABH, que deixa o Sudeste para ir ao Sul, que até então nunca havia estado representado nas suas gestões, ainda que Santa Catarina tenha sido sede de um congresso. Essa seria outra mudança importante no perfil da associação, porque além da pulverização entre áreas de pesquisa que já ocorria (literatura, estudos linguísticos, linguística aplicada, políticas linguísticas e ensino/aprendizagem), agora a ABH buscava outros espaços geográficos,

antes impensados, devido à pequena concentração de pesquisadore(a)s pós-graduado(a)s fora do grande centro hegemônico.

Entendo que começa aí uma mudança significativa, que vai abrir espaço para a quarta onda, que chegaria em breve. Nesse sentido, é curioso o que ocorre na gestão de 2016/2018, quando o Nordeste recebe, pela primeira vez a responsabilidade de presidir a ABH, embora já tivesse ocorrido o 7º congresso na Bahia. Seguiu-se, portanto, com uma política de deslocamento geográfico, já que as universidades do Nordeste, em particular onde a presidente e a vice-presidente atuam profissionalmente (UFS e UFBA), sentiam-se prontas para receber um congresso acadêmico que precisava versar sobre as cinco áreas de seu interesse, mantendo a pulverização já iniciada no calor da terceira onda. É preciso registrar que há uma importante diferença geracional entre a presidente a vice-presidente daquela gestão e, quem sabe, por isso mesmo a plenária que as elegeu confiou que a associação poderia estar sob os cuidados de uma jovem profissional que se havia doutorado numa universidade do Nordeste brasileiro. Deu tão certo que a gestão seguinte (2018/2020) se manteve no Nordeste, indo a Pernambuco, embora a presidência estivesse com dois especialistas em estudos de literatura, opondo-se, portanto à gestão anterior, composta por linguistas aplicadas.

Percebe-se, assim, que na sua segunda década (2010-2020), o hispanismo brasileiro se abre à produção de materiais didáticos, amplifica seus interesses de pesquisa, abrindo-se aos estudos de linguagem, à linguística aplicada e às políticas linguísticas, além de começar a circular, ainda que timidamente, pelo Brasil afora. No entanto, é preciso registrar que não há queda na produção de pesquisas em estudos literários, o que é muito positivo, porque o projeto sempre foi a pluralidade de ideias, de ações, de perspectivas, de lugares, e não a exclusão ou a superposição de uns sobre outros.

Naquele momento, o(a)s hispanistas no Brasil nos sentíamos fortalecido(a)s, mas como nem tudo são flores recebemos um golpe em 2017, liderado pela equipe do então presidente Michel Temer, que revogou a Lei do Espanhol, através da Lei 13.415, sacudindo essa meninada fantástica que está fundando a quarta onda do hispanismo.

Quarta onda

Conforme já discutido em PARAQUETT e SILVA JÚNIOR (2019: 77), “o pior retrocesso em termos de políticas linguísticas promovido pela Lei nº 13.415/2017 é exatamente seu caráter antidemocrático e hegemônico”, na medida em que determina apenas uma língua estrangeira (inglês) como obrigatória na educação básica. Dentre os artigos que alteram a LDB/1996, o que mais afetou o hispanismo no Brasil foi o Art. 22, que revogou a Lei 11.161/2005. Mas esse duplo golpe, em lugar de silenciar, inquietou professore(a)s e pesquisadore(a)s mais jovens, que criaram o movimento conhecido como #FicaEspanhol. Como não poderia deixar de ser, as redes sociais estão sendo o espaço das discussões, da mesma forma como está acontecendo com o movimento feminista. Se minha geração precisou frequentar a Casa de Espanha, no Rio de Janeiro, invadindo e sendo invadida por interesses estrangeiros; se a geração seguinte precisou viajar por diversos estados brasileiros, muitas vezes pagando seus próprios custos, a geração de agora viaja pelas redes sociais e estabelece conversas que saem do Rio Grande do Sul, atravessando o Sul, o Sudeste, o Centro-Oeste, o Nordeste e o Norte de nosso país.

É muito importante ressaltar, como já observado no artigo referido, que

[...] a propagação do movimento pelo Brasil se deu pela iniciativa de Associações de Professores de Espanhol ou de grupos de docentes organizados [...]. Entre suas ações, destaca-se a busca persistente de apoio entre parlamentares e Secretarias de Educação com o intuito de trazer de volta o direito cerceado aos estudantes brasileiros que experimentaram, ainda que por pouco tempo, o conhecimento dessa língua tão plural e que nos abraça geograficamente (PARAQUETT; CARLOS JUNIOR 2019: 83).

Portanto, além das redes sociais que possibilitam uma interação mais ampla e mais dinâmica, a quarta onda do hispanismo está sendo definida pelos interesses da escola, o que inclui profissionais da educação básica ou da universidade, desde que estejam atento(a)s à formação de professore(a)s. Não será coincidência que o último congresso brasileiro de hispanistas, ocorrido em setembro do corrente ano, tenha eleito uma chapa para dirigir a ABH na gestão de 2020-2022, cujo presidente é professor do Instituto Federal de São Paulo (IFSP) e o vice-presidente, do Colégio de Aplicação da UFRJ.

Ademais, a quarta onda também se caracteriza pela pluralidade de lugares de fala, já que há profissionais e pesquisadore(a)s de diferentes procedências geopolítica, de gênero, de sexo, de etnia, de credo, de idade, ainda que predominem jovens. Dessa forma, a quarta onda está se constituindo num coletivo muito plural que vai fazer o espanhol ficar, não porque seja nossa área específica de trabalho, mas porque é a língua nacional majoritária da América Latina. Assim como eu, quero crer que essa juventude sabe que, mais do que nunca, precisamos gritar igual ao poeta: *Soy loco por ti, América*.

Referências bibliográficas

ERES FERNÁNDEZ, Gretel María. La producción de materiales didácticos de español lengua extranjera en Brasil. In: Anuario brasileño de estudios hispánicos, 2000, 39-80.

PARAQUETT, Marcia. A língua espanhola e a linguística aplicada no Brasil. In Abeache 2(2), 2012a, 225-239.

PARAQUETT, Marcia. A América Latina e materiais didáticos de Espanhol como LE. In: SCHEYERL D.; SIQUEIRA, S. (Org.). Materiais didáticos para o ensino de línguas na contemporaneidade: contestações e proposições. Salvador: EDUFBA, 2012b. 379-404.

PARAQUETT, Marcia. E La nave va: livros didáticos de espanhol no Brasil. In: BARROS, Cristiano Silva de; COSTA, Elzimar Goettenauer de Marins; FREITAS, Luciana Maria Almeida de (Orgs.). O livro didático de espanhol na escola brasileira. Campinas: Pontes, 2018. 35-48.

PARAQUETT, Marcia; SILVA JUNIOR, Antônio Carlos. O cenário escolar e acadêmico do Brasil antes e depois da “Lei do Espanhol”. In: Abeache 15, 2019, 69-84.

PICANÇO, Deise Cristina de Lima. História, Memória e Ensino de Espanhol (1942-1990). Curitiba: UFPR, 2003.

RODRIGUES, Fernanda dos Santos Castelano. Língua Viva, Letra Morta: obrigatoriedade e ensino de espanhol no arquivo jurídico e legislativo brasileiro. São Paulo: Humanitas, 2012.

VARELA, Nuria. Femenismo 4.0. La cuarta ola. Barcelona: Penguin Random House Editorial, 2019. [e-book]

Personagens de romances de cavalaria e Encantaria no Maranhão: o encontro de dois mundos

Regina Célia de Lima e Silva⁸

Resumo: Este artigo apresenta aspectos abordados na tese de Doutorado defendida em 2015, em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense, que trata da presença de personagens da narrativa *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, na religião do Tambor de Mina maranhense. Numa de suas ramificações, a Encantaria, essas personagens ressurgem como entidades, instigando-nos a entender como aconteceu esse processo. Para chegarmos à compreensão do que podemos chamar de um fenômeno, que foge às teorias que envolvem a Literatura, adentramos o universo mítico daquela religião de matriz africana. Além disso, observamos as transferências de conhecimento, pelas *Iyalorixás*, através da oralidade e voltamos aos registros mais antigos dos romances vulgares ibéricos, que foram o embrião dos romances de cavalaria em prosa. Ainda que a tese tenha sido defendida há algum tempo, seu tema não se esgota e as reflexões aqui postas continuam muito relevantes.

Palavras-chave: Encantaria; personagens; romances vulgares; oralidade.

Resumen: Este resumen presenta aspectos discutidos en la tesis de Doctorado defendida en 2015, en Literatura Comparada, por la UFF y trata de la presencia de personajes de la narrativa *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, en la religión del Tambor de Mina maranhense. En una de sus ramificaciones, la Encantaria, esos personajes resurgen como entidades, instigándonos a comprender cómo ese proceso aconteció. Para que llegásemos a la comprensión de lo que podemos llamar de un fenómeno, que huye a las teorías que envuelven la Literatura, adentramos el universo mítico de aquella religión de matriz africana. Además, observamos las transferencias de conocimiento, por las *Iyalorixás*, a través de la oralidad y volvemos a registros de los romances vulgares ibéricos, que fueron la cuna de los romances de caballería en prosa. Así puesto, el tema no se ha agotado y sus reflexiones siguen siendo pertinentes.

Palabras clave: Encantaria; personajes; romances vulgares; oralidad.

Introdução

Neste artigo vamos tratar de algumas reflexões sobre a estreita ligação entre a poesia romance de origem ibérica, personagens das histórias de cavalaria e a Encantaria do Tambor de Mina no Maranhão. Tais reflexões fazem parte da tese *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França na Encantaria maranhense: do livro à voz no Terreiro da Turquia*, de 2015 e lançada em livro no ano de 2018. Nela

⁸ Doutora em Literatura Comparada. Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Colégio Pedro II / RJ. E-mail: reginalima4@gmail.com.

mostramos os resultados das investigações sobre entidades do Terreiro da Turquia saídas das páginas daquelas narrativas e absorvidas pelo imaginário popular. Para tanto, percorremos os caminhos de uma religião de matriz africana, trazida pela realeza daomeana no século XIX, o Tambor de Mina. Este, nos movimentos naturais de adaptação e convivência com outras culturas, como a indígena, portuguesa, espanhola e francesa, precisou trazer para dentro dele outras formas de culto: a Pajelança e a Encantaria. Dessa maneira, pode incluir em seus rituais entidades que não tinham origem africana, mas ameríndia e europeia.

Ingressar no universo mítico do Tambor de Mina e da Encantaria maranhense é mergulhar em sincretismos, hibridismos, encontros de cultura popular e erudita. É voltar ao passado através da memória e das representações de cunho não apenas festivo, mas também religioso, quando os mitos se repetem e se refazem eternamente, mantendo vivas histórias e personagens lendárias inolvidáveis.

A mistura das culturas banto, indígena e ibérica, representada por características essenciais da religião do Tambor de Mina, revela muito das tradições particularmente diferenciadas nas regiões do Maranhão e do chamado Grão-Pará, hoje apenas Pará. São essas manifestações religiosas que nos fazem perceber uma unidade dentro da diversidade cultural, cuidadosamente construída com esses encontros de culturas tão diversas e que, no fim das contas, se tornam apenas um único bloco amalgamado, nos momentos das representações públicas. Tomemos como exemplo a Festa do Divino Espírito Santo, que movimenta vários grupos religiosos na cidade de São Luís, como os terreiros tradicionais de Tambor de Mina e as igrejas católicas da região. O público que vai às festividades da Casa das Minas, por exemplo, é o mesmo que vai à missa. Mais que isso, a festividade, originariamente cristã, é idealizada, preparada e vivenciada nos terreiros mina, sendo as igrejas os lugares de menos destaque nesse momento tão importante para o calendário maranhense. Nessa festa barroca, como denominou o professor Sérgio FERRETTI (2007: 15), há a presença das ricas representações dos impérios, com crianças paramentadas, como reis e rainhas, vindas das cortes europeias, mas, ao mesmo tempo, há a presença das caixeiras, seus tambores, com toques africanos e toadas, que lembram cantos gregorianos (2007: 10).

Quando assistimos à Festa do Divino percebemos a convivência entre duas realidades opostas, mas que, na verdade, recria um terceiro fenômeno que pode ser

entendido como genuinamente brasileiro. É aí que está a beleza do folguedo, solene, nas missas, nas ladainhas e nas cerimônias de cunho cristão; africano, com a preparação da festa a pedido de algum *vodum*⁹ ou encantado¹⁰ e, principalmente, com sua presença *in loco* em vários momentos da festividade. O terreiro leva o catolicismo popular para dentro dele, conduz toda a festa, mas o paralelismo entre a religiosidade africana e cristã se mantém (2007: 14 e 16). As duas parecem misturadas, mas não se confundem.

Iniciar este artigo abordando a Festa do Divino nos ajudará a entender as relações estabelecidas dentro do Tambor de Mina e da Encantaria maranhense – relações entre os tipos de cerimônias desenvolvidas nos terreiros e a presença de determinados tipos de entidades, como os chamados gentis ou fidalgos, surgidas dos romances de cavalaria medievais. Além disso, é necessário voltar às origens daquela religião, se queremos chegar ao eixo deste artigo, que é a ligação da poesia romance ibérica à religião dos encantados. É necessário, também, fazer uma retrospectiva de pontos importantes para compreender como isto se deu. Precisamos voltar ao mito sebastianista na região do Maranhão, aos romances de cavalaria e à origem do Tambor de Mina e da Encantaria. Assim, entenderemos como diferentes vertentes culturais podem compartilhar do mesmo tipo de religiosidade, aquela nasce dessa convivência.

Mitos de origem

Lendas, mitos e tradições das mais variadas origens habitam o imaginário do povo maranhense. Sua cultura popular nasce da mistura desses elementos, que agregam características especiais a uma religiosidade peculiar, em uma região do Nordeste que beija o Norte e quase se confunde com ele, pela proximidade com a Amazônia. Assim sendo, como não pensar que alguns seres que fazem parte dos mitos de determinada localidade não seriam semelhantes aos de outra? A oralidade é o transporte, que leva de um lugar ao outro as histórias, contadas e recontadas inúmeras vezes, numa roda que nunca para de girar, infinitamente.

Tomemos alguns exemplos desses mitos e lendas para melhor entendermos o imaginário do povo maranhense. Em São Luís, nosso lugar de interesse, encontramos

⁹ Divindades similares aos orixás do culto jeje.

¹⁰ Entidade da Encantaria.

várias lendas, como a da serpente encantada, que um dia despertará de seu profundo sono e afogará os habitantes da ilha. Outra lenda que desafia a imaginação dos maranhenses é a da praia do Olho d'Água e da índia que chora por seu amor, levado para o fundo do mar pela mãe d'água. A mais famosa de todas é a de Donana Jânsen, uma mulher que cometeu várias atrocidades contra seus escravos e que hoje em dia é vista em sua carruagem fantasma pelas noites de São Luís.

Além dessas histórias fantásticas, há as de fundo místico e religioso. A de Nossa Senhora da Vitória, padroeira da cidade, nasceu da batalha entre franceses e portugueses. Estes, em menor número de soldados e armamentos, obtiveram o milagre de multiplicação de suas munições das mãos milagrosas da Virgem e, assim, venceram a batalha.

A última das lendas e não menos famosa é a do boi. Talvez seja a tradição mais conhecida fora do Maranhão, tendo se transformado na festa mais importante para os maranhenses, o bumba-meu-boi, e tem sua comemoração no mês de junho, não só no Maranhão, mas também em Parintins, Amazônia. Trata do boi que ressurge num dos mitos mais difundidos e conhecidos do Maranhão, o de Dom Sebastião, o Encoberto¹¹.

Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,
E erguendo, como um nome, alto o pendão
Do Império,
Foi-se a última nau, ao sol aziago
Erma, e entre choros de ânsia e de pressago
Mistério.
Não voltou mais. A que ilha indescoberta
Aportou? Voltará da sorte incerta
Que teve?
Deus guarda o corpo e a forma do futuro,
Mas Sua luz projecta-o, sonho escuro
E breve
(PESSOA 1934, n.p.).

O rei encantado desperta a imaginação de quem visita o Maranhão e ouve as histórias relacionadas a suas aparições nos encantos¹². Dom Sebastião surge em variadas manifestações populares e também na Encantaria depois de penetrar a região maranhense, na área das dunas da Ilha dos Lençóis. Ali, o Encoberto vive com sua corte

¹¹ Aquele que se esconde.

¹² Lugares onde habitam os espíritos dos encantados, os não mortos.

até os dias de hoje e é visto muitas vezes em forma de touro, com uma estrela na testa. A escolha das dunas não seria por acaso, pois seu novo lar lembraria a região da África onde o rei teria desaparecido.

A história do mito de Dom Sebastião começou com seu desaparecimento na batalha de Alcácer Quibir, em 1578, quando Portugal foi levado a sua derrocada contra os mouros. Como consequência, Espanha passou a dominar, não apenas Portugal, mas também suas colônias, de 1580 a 1640. Foi a partir daquele momento que nasceu o mito sobre o rei encantado, sendo o imaginário popular português inundado de profecias que diziam que ele não havia morrido. E foi esse mesmo imaginário que migrou para o Brasil nas viagens dos antigos navegantes.

A ideia messiânica de sua volta como um novo Cristo para instaurar um novo império ganhou força. Mesmo depois de encontrado um corpo, que hipoteticamente seria o de D. Sebastião, o mito já se havia fixado irremediavelmente na mentalidade popular (SILVA 2018: 75). Não seria difícil desejar-se a chegada de um rei salvador que desapareceu em batalha e que tinha a missão de mudar a vida dos habitantes do chamado *Marañón*, lugar que sofria as consequências de disputas entre Portugal e Espanha na época do domínio espanhol sobre as terras conquistadas pelos portugueses.

O mito de Dom Sebastião não é patrimônio apenas das festas populares, mas penetra o Tambor de Mina, os rituais da Pajelança, da Encantaria e da Cura. Ele faz parte de uma família de entidades de destaque na Encantaria. A Família do Lençol, da qual ele é chefe, é composta de fidalgos, como Dom Luíz, Rei de França, Dom Manoel, Dom Henrique, Príncipe de Oliveira, Princesa Oruana, Duque Marquês de Pombal (PRANDI; SOUZA 2004: 220-234) e muitos outros, todos eles incorporados aos cultos como entidades.

Só é possível que o Rei Encoberto ou que as entidades gentis e fidalgas reapareçam na Mina como resultado do hibridismo cultural e do sincretismo religioso estabelecidos no Maranhão. Nela o sagrado é vivido cotidianamente, nas oferendas, nos rituais e, principalmente, no retorno do rei através de sua incorporação por algum filho de santo da casa (LUCA 2010: 112). Dessa maneira se mantém vivo o mito e se reafirma que o encantado não morreu, mas está vivo em seu reino no encante.

Mas é nesse momento que devemos rever outro fato que se encontra com os elementos culturais ibéricos e as tradições ameríndias. Esse fato será importante para

forjar-se uma identidade genuinamente brasileira a partir desse caldeirão de mitos e crenças: a origem do Tambor de Mina.

O Tambor de Mina incorpora todas as tradições que fazem parte do imaginário do povo maranhense: Festa do Divino, a Pajelança indígena, a Encantaria com as famílias nobres e caboclas, os orixás e *voduns* africanos, as ladainhas em latim, o luxo das vestimentas, que lembram as das famílias nobres europeias e daomeanas. Embora tudo isso seja de extrema relevância, também precisamos voltar às origens do Tambor de Mina, que foi assentado na Casa das Minas, na Rua São Pantaleão, em São Luís, no século XIX. Sua história é rodeada de mistérios, segredos e dúvidas. Diz-se que foi Mãe Maria Jesuína, que cultuava o *vodum* Zomadonú, quem fundou a casa. Sérgio FERRETTI afirma que a verdadeira fundadora seria na verdade a mãe de santo de Maria Jesuína. Ele também diz que ao perguntar por Nã Agontimé às mais velhas do terreiro, elas lhe disseram que desconheciam a princesa e mantiveram em segredo o nome de sua fundadora (FERRETTI 2009: 55).

Entretanto, foi por intermédio de Pierre Verger, que algumas dúvidas começaram a surgir sobre a verdadeira fundadora do terreiro. Em 1948, após incursões feitas por ele à região de Abomé na África, certificou-se dos laços entre a Casa das Minas e membros de uma família real, enviados como escravos para o Novo Mundo (VERGER 1990: 152). Investigando a história do Daomé, o etnólogo descobriu que as desavenças entre os reis motivou a venda de um desses membros como escravo, pelo terrível Adandozan. Tal membro era nada menos que Nã Agontimé, que teria trazido os *voduns* e seu culto de Abomé para São Luís. Pierre Verger seria, segundo CAVALCANTI (2019: 07), o “autor/ator central na construção de uma narrativa-síntese da origem da Casa das Minas”.

A história familiar da princesa não é difícil de ser aceita, pois não era raro que pessoas de um mesmo grupo familiar vendessem seus inimigos, mesmo com laços consanguíneos. Semelhante a histórias míticas, esta deu à religião da Mina a importância que alcançou. A Casa das Minas era uma “sociedade africana transplantada para o Brasil” (CAVALCANTI 2019: 5). O *pegi*¹³, com seus *voduns*, cultuados no Daomé, foi trazido e plantado na casa (CAVALCANTI 2019: 6). Tais entidades recebiam os nomes da realeza daomeana, nomes desconhecidos para os grupos que

¹³ Lugar onde estão guardados os fundamentos do terreiro; quarto dos segredos.

receberam esse culto no Maranhão. Esses dados foram suficientes para acreditar-se que a mãe do rei Ghézo foi a fundadora da Casa das Minas ou Querebentã de Zomadônu. Reforçada pelos registros de Verger, seria difícil contestar sua veracidade, pois o tráfico negreiro levou para o Maranhão muitos daomeanos e, junto com eles, suas tradições e sua religiosidade. Além disso, havia o interesse de Verger em explicar a presença de divindades da família real no culto da Mina e enaltecer-se a memória do rei Ghézo, no lado africano (CAVALCANTI 2019: 8).

Outros dados podem aprofundar as informações explicitadas neste artigo sobre a Casa das Minas, Nã Agontimé e os *voduns* de Daomé, mas um detalhe a ser destacado é o do culto aos grupos de divindades cultuadas em famílias. Essa tradição também foi incorporada à Encantaria, como no caso da família do Lençol, de Dom Sebastião, abordado anteriormente. É dessa tradição de culto às famílias que partimos para os encantados do Terreiro da Turquia, nosso lugar de interesse para a observação das relações entre o romance ibérico e essa religião do Maranhão.

Encantaria do Terreiro da Turquia

O Terreiro da Turquia ou Fé em Deus (*Nifá Olorum*) foi fundado no século XIX por Mãe Anastácia, uma frequentadora da Casa das Minas. Ao conhecer o famoso babalorixá Manoel Teu Santo e ser cuidada por ele, abriu aquela casa, a pedido de uma de suas entidades, o rei turco.

Como já comentamos, a tradição do culto a famílias de entidades foi mantida em outras casas, assim como começou na Casa das Minas. O Rei da Turquia ou Ferrabrás de Alexandria não era a única entidade recebida por Mãe Anastácia. Segundo Pai Euclides TALABYAN, pai de santo da Casa Fanti Ashanti, ela também incorporava seu pai, o almirante Balão.

Aqueles que conhecem religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, podem estranhar os nomes das divindades aqui mencionadas, mas a Encantaria possui uma mítica bastante peculiar, que favorece o surgimento de entidades como o Rei da Turquia ou a princesa Floripes. Estas entidades são personagens saídas dos livros de cavalaria, da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de*

França. Elas fazem parte dos inimigos mouros de Carlos Magno e travam lutas ferrenhas contra ele e seus pares.

Uma das explicações para a existência do rei turco na Encantaria vem de um dos mitos narrados por Pai Euclides, que conta sua vinda para o Maranhão com o primo Dom João. Depois de atravessarem o Atlântico, Dom João abandonou o rei turco, sendo que este, ao deparar com uma grande festa na floresta, foi convidado por Caboclo Velho para integrar-se ao grupo, passando a viver ali. Os dois grupos se misturaram de tal forma que Caboclo Velho passou a ser considerado irmão do Rei da Turquia (FERRETTI 2000: 125).

O segundo mito narra a sua viagem pelo portal tridimensional da Encantaria ao fugir com suas filhas da guerra de Jerusalém. Ao passar pelo Estreito de Gibraltar, cruzou o portal que o levou até a Amazônia. Lá, foi recebido por Caboclo Velho. Desse encontro, o resultado foi o “ajuremamento”¹⁴ dos turcos e o “aturcoamento”¹⁵ dos índios locais. O rei turco viveu por algum tempo no reino de D. Sebastião, mas resolveu ir embora e fundar sua própria Encantaria (LUCA 2014).

Outro mito muito parecido é o narrado por Pai Luiz de Tayandô¹⁶. Ele conta que o rei turco enviou suas filhas, Mariana, Jarina e Erundina, em um navio para a África depois da conquista de Jerusalém pelos cristãos. Ao cruzarem o portal para outros mundos em Gibraltar, as princesas ficaram presas e adormecidas em uma espécie de limbo por muitos anos. Só em 1500, após passarem pelo rio Amazonas, depararam-se com a pororoca, que as deixou ingressar definitivamente no mundo da Encantaria. Na tribo de Caboclo Velho, elas se “ajuremaram” e ganharam características de índios. Muito tempo depois, seu pai, Toi Dar es Salaam, também seguiu viagem para buscar suas filhas, mas passou pelo mesmo processo que as três. Deparou-se com Caboclo Velho, que o reconheceu como um ancestral indígena que estava de volta para cumprir seu destino e assim foi coroado Rei Marajó. Com a chegada do Dom Sebastião à Ilha dos Lençóis, este recebeu as princesas turcas para viverem em seu reino. Apenas uma delas, Jarina, aceitou o convite e, para sua surpresa, reencontrou o pai, que também estava na ilha.

¹⁴ Transformação em índio.

¹⁵ Transformação em turco.

¹⁶ Informação extraída do documentário *A descoberta da Amazônia pelos turcos encantados*. Doc. TV. 2004. <https://www.youtube.com/watch?v=xjSABZwn4O4>. (09/07/2020).

Toi Dar es Salaam hospedou-se por muito tempo na Ilha dos Lençóis, mas sempre sonhou em voltar para seu povo. Por isso, não se deixava incorporar por ninguém como entidade, diferentemente de suas filhas, que passaram a fazer parte do Tambor de Mina de maneira definitiva, e Mariana se tornou a mais cultuada e querida das princesas.

Sem abandonar seu objetivo de regresso, o rei só mudou sua maneira de pensar com a chegada dos escravos às regiões da Amazônia e do Maranhão ao conhecer os *voduns* trazidos do Daomé, como Davissi, Dambirá, Dadaho e Averequete, sendo este último o *vodun* das alianças, que une o Tambor de Mina à Encantaria. Averequete faz uma grande reunião no meio da floresta amazônica e convida *voduns*, orixás, *inquisis*, caboclos, encantados e a Família da Turquia, encontro este que finalmente consagra e funda o Tambor de Mina.

Depois do grande ritual, Dar Salaam manda seu vizir buscar alguém com as qualidades suficientes para incorporá-lo. Anastácia foi escolhida, então, ainda na barriga de sua mãe e, futuramente, depois de ser preparada na casa de Manuel Teu Santo e de receber o Rei da Turquia, resolveu abrir sua casa, junto com mãe Doca, o Terreiro da Turquia, em 1889.

Livros de cavalaria e romanceiro ibérico na Encantaria

Suenen cajas y clarines
Y sonoros instrumentos
En acordes consonâncias
Por los espacios del tiempo,
Para dar claras noticias
Del caso mas estupendo,
La mas reñida batalla
Y los mas recios encuentros
Que ha habido entre espada y lanza,
Mano a mano y cuerpo á cuerpo.
Ya sabrán que hubo en Turquía,
En nuestros pasados tempos,
El almirante Balan,
Señor de todos sus reinos.
Este tal tenia un hijo
Agigantado en su cuerpo,
Que con quince piés de largo
Era una torre de buesos,
Y por su grande valor

Este nombre le pusieron:
 Fierabras de Alejandria,
 El que a nadie tuvo miedo
 [...]

Este é o romance vulgar cavalheiresco ou *pliego suelto* sobre as batalhas de Carlos Magno e os Doze Pares de França contra os mouros. É um dos romances da coleção de Augustín DURÁN (181: 229) e sem data definida. Nesse extenso *pliego de cordel*, dividido em oito partes, encontramos as personagens ressurgidas na Encantaria: Ferrabrás de Alexandria ou Rei da Turquia, o Almirante Balão e a Princesa Floripes. Seu enredo se resume a:

Romances de Carlo-Magno y los doce pares de Francia que contiene: el desafio de Oliveros y Fierabrás, los amores de Floripes y Gui de Borgoña, con otras muchas aventuras, amores y guerras, así mismo se refiere la batalla de Roncesvalles, la muerte de Roldán y de otros pares de Francia, todo según el libro vulgar de Carlo-Magno y la crónica del Arzobispo Turpín.

Foi a partir desse romanceiro vulgar, surgido nas praças medievais de forma oral, que as aventuras de Carlos Magno e suas personagens passaram para as folhas impressas, primeiramente penduradas como cordel, para posteriormente se transformarem em narrativas em formatos ampliados e novelescos, os romances de cavalaria. Um dos exemplares desse romance veio parar nas mãos da fundadora do Terreiro da Turquia, como um presente. Não por acaso, transformou-se na relíquia mais importante daquele lugar sagrado para os seguidores do Tambor de Mina, mas antes de chegar nele passou por um longo percurso, desde as primeiras explorações dos navegantes ibéricos até ser visto e fotografado, pela última vez, pela Professora Mundicarmo Ferretti, em 1988.

A *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* é o livro que citamos acima e que faz parte dos objetos sagrados do Terreiro da Turquia. É um romance de cavalaria muito difundido no Brasil, principalmente no século XIX e no início do século XX. Segundo alguns autores como Peter BURKE (2011: 197-198), os romances de cavalaria foram apresentados tardiamente ao Novo Mundo, pois antes de sua descoberta (1492), essa expressão literária já tinha sido muito popular no que hoje chamamos de Europa. Na Espanha, o gênero era bastante difundido na Idade Média,

tanto na forma escrita como na oral. Cristãos e muçulmanos apreciavam as histórias – que também chegaram a ser escritas em árabe – sobre castelos, gigantes e batalhas.

Considera-se que o gosto por aquela literatura na Espanha estendeu-se por um longo tempo, mesmo que em outras regiões já tivesse perdido sua importância. No século XVI, eram publicados muitos romances de cavalaria, entre eles, *Tirante el Blanco*, um dos mais conhecidos no século anterior (1490), e *Palmerín de Oliva*, de 1511 (BURKE 2011: 198).

A popularidade dos romances de cavalaria ocasionou publicações em diferentes formatos, como contos e *pliegos sueltos* e tanto os espanhóis como os portugueses os consumiam. No reinado de Dom Sebastião, foram muito divulgados e o apreço do Rei por esses livros o fez agir como se fosse uma personagem daquelas narrativas (BURKE 2011: 200). Depois de sua morte, considerada heroica em Alcácer Quibir (1578), este mesmo Rei assumiu finalmente o cunho do herói, que tanto buscou em vida, e seu mito chegou até o nosso continente, influenciando tradições populares e até fatos políticos no Brasil, como a Guerra do Contestado, em 1912.

Nos longos relatos dos romances de cavalaria fatos incríveis e muitas vezes inverossímeis são contados. Neles aparecem personagens heroicas, criaturas fantásticas e ações de valentia em lugares encantados. Os leitores aceitavam as narrativas sem contestar-lhes o conteúdo e se identificavam muito com aquele mundo de fantasia. As oportunidades mínimas de alfabetização e a crença em superstições tornavam tais fatos possíveis, na mente popular. Com o aparecimento da imprensa, houve o aumento de sua distribuição, o que os popularizou ainda mais e potencializou as crenças impregnadas no pensamento medieval. Não foi difícil repassar a mesma crença transmitida pela voz dos narradores para os impressos, o que fez com que o êxito dos romances de cavalaria atravessasse vários séculos até chegar a uma fase mais tardia na Espanha. Esse mesmo gosto se mantém no Brasil também tardiamente avançando pelo século XX.

Alguns autores registram que, no Brasil, essa história teve muita importância na vida do sertanejo e foi uma das mais vendidas junto com o *Lunário Perpétuo*, pequeno livro de ensinamentos, rezas, horóscopo e vidas de santos, que muitos carregavam sempre consigo, como uma Bíblia a ser seguida (CASCUDO 2001: 121-122). Marlyse MEYER (2001: 140) mostra o significado da narrativa de Carlos Magno ao afirmar que:

“Fixado em livros, mas também em folguedos, a lembrança de Carlos Magno impregna memórias, escritas ou orais, ‘letradas’ ou ‘populares’, embala sonhos e encantamentos das crianças”.

Trazida para o Brasil pela memória dos colonizadores ou pelos livros, a *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* se espalhou pelo Nordeste, ganhando a preferência popular. A versão em português de J. Moreira de Carvalho era a que chegava às mãos do público. Pergunto-me por que ela foi tão apreciada pelo brasileiro, principalmente o do interior, do sertão, de lugares afastados do litoral, por onde os romances de cavalaria e outros livros entraram? A primeira resposta é que o sertanejo vivia em descompasso com as cidades litorâneas, em um sistema arcaico em suas relações sociais, levando a sério valores antigos ainda ligados a sistemas medievais trazidos durante a colonização. A segunda resposta é que Carlos Magno representava uma ordem unitária que se implantou de forma violenta “a ferro e fogo no Novo Mundo: uma fê, uma lei, um rei” (MEYER 2001: 156) e quase sempre disfarçada nas festas autorizadas pela Igreja Católica, ainda bastante populares nas pequenas cidades do interior.

As façanhas de Carlos Magno, seus pares de França e seus inimigos se inseriram na vida do sertanejo e do interiorano de forma a serem reelaboradas e representadas em outros contextos, como nas tradições populares a exemplo da Festa do Divino, nas regiões do Maranhão (MEYER 2001: 140). Reminiscentes da época da catequese, nasceram do esforço da missão de conversão dos jesuítas. As lutas entre mouros e cristãos, repetidas nas festas de fundo religioso, confundem realidade e a ficção, mas a implantação do cristianismo no continente recém-descoberto sempre fora a ideia principal.

É certo que a narrativa da história de Carlos Magno foi bastante conhecida pelo povo sertanejo na forma de prosa, mas descobrimos que ela nos chegou também em *pliegos sueltos*, pequenos livrinhos baratos vendidos em feiras, os quais popularizaram os longos *romances* ibéricos. Com as viagens de exploração à América, esses livretos foram enviados nos navios em grande quantidade.

Poesias como essas cruzaram os mares entre os livros mais tradicionais e, em um meio marcado pela alfabetização escassa, elas se destacaram. Além de lidas, também

foram transmitidas pelos recitadores nordestinos e assimiladas em outros tipos de representações populares.

Segundo Câmara CASCUDO (2006: 21-22), a literatura oral era passada por intermédio das danças de roda, dos jogos infantis, dos acalantos, das adivinhações, dos desafios e da improvisação popular. Façamos um parêntesis aqui para tratar rapidamente da expressão “literatura oral”, adotada pelo autor. Para outros como Jack GOODY (2012: 43), ela é um pouco problemática, pois o termo literatura pressupõe algo escrito. Ele prefere usar a expressão *lecto-oral* quando uma influencia a outra, e dessa maneira, evitar confusões. Ao abordarmos o tema, adotamos as formas mais atuais, tradição oral ou oralidade.

Segundo Câmara Cascudo, o repertório de histórias como as da *Princesa Magalona*, da *Imperatriz Porcina* e de *Carlos Magno e os doze Pares de França* eram conhecidas pelo povo de forma representada ou contada. Além disso, os processos de versificação popularizada facilitaram a memorização de seus divulgadores. Tais histórias chegaram ao Brasil e ao resto da América em “livrinhos” enviados pela Espanha e por Portugal. O que ele chamava de “livrinhos” eram apenas as histórias resumidas de clássicos da literatura em *pliegos de cordel*, que originaram nosso cordel brasileiro e os *corridos* latino-americanos (CASCUDO 2006: 21-22).

Dom Francisco Rodríguez Marin, citado por Juan Alfonso Carrizo, procurou no Arquivo Geral das Índias, em Espanha, os registros de despachos das naus que partiam para América, pesquisando quais livros seriam enviados nos séculos XVI e XVII. A partir de 1580, ano da posse de Felipe II, unificando administrativamente a Península Ibérica, Marin depara ‘veinte resmas de Pierres y Magalona’ mandados para Nueva Espana e Puerto Belo. A frota de 1599 levou ‘siete caxas donde van quarenta resmas de menudencias, como son Calro Manos y Oliueros de Castilla y otras muchas suertes de libros y coplas para niños. Echase de ver, pues, que contra lo que hasta ahora se ha creído, con Carlomagno y Oliveros se desttaban en América los muchachos, más que con catecismos y cantones’. Em 1605 seguem ‘seys libros de Calro Mano, doce *Doncella Teo-dor*’, etc. Esses livros viajavam do México para Argentina, via Peru. Compreende-se que o mercado brasileiro fosse o mesmo¹⁷ (CASCUDO 2006: 209).

¹⁷ Texto reproduzido do original.

Os exemplares mais baratos enviados para cá, pela Companhia das Índias, desde o século XVI, continuaram a ser reeditados em verso e prosa, eram decorados, declamados e cantados, mantendo-se assim a tradição até hoje entre o povo mais simples e semiletrado (CASCUDO 2006: 210). Antônio LOPES (1967: 6) observa que, no romanceiro maranhense de meados do século passado, as versões dos romances peninsulares colhidas em sua terra eram recitadas ou cantadas por gente do povo, homens e mulheres que não sabiam ler ou escrever.

Câmara CASCUDO (2000: 123) afirma que os poetas sertanejos, em suas cantorias, passaram alguns episódios da história de Carlos Magno para sextilhas, como a prisão de Oliveiros e a luta de Ferrabrás, e faziam até um resumo da vida do Imperador. Assim, o romance ibérico foi perpetuado em nosso continente pela Literatura de Cordel sem que o sertanejo tivesse consciência de sua origem europeia.

Alguns cordelistas importantes escreveram poesias dedicadas à história do Imperador Carlos Magno. Um deles foi Leandro Gomes de Barros. Seu cordel intitulado *Batalha de Oliveiros e Ferrabraz*, que narra a luta sangrenta entre o par de França e o gigante turco, foi muito conhecido no Nordeste.

A seguir, um trecho de uma edição de 1913:

[...] O almirante Balão
Tinha um filho – o Ferrabraz,
Que entre os turcos, era o mais
Que tinha disposição
Mesmo em nobreza de acção
Era o maior que havia
Então em toda Turquia
Onde se ouvia fallar,
Tudo tinha de respeitar
Ferrabraz de Alexandria [...]
(BARROS 1913).

Ao observarmos o poema, notamos sua semelhança com o *pliego suelto* encontrado em *Romancero General ó Colección de Romances Castellanos Anteriores al Siglo XVIII*, na obra de Augustín Durán, que foi citado no início deste capítulo.

Observamos em outro cordel a manutenção da mesma forma imperativa, vista no *pliego suelto*, para chamar a atenção do leitor para a história que será contada. Vejamos

um trecho de *A prisão de Oliveiros*, de Gomes de Barros, e outro do *pliego suelto* anônimo:

Cordel:
 Quem leu a batalha horrenda De Oliveiros e Ferrabraz
 Não deve ignorar mais
 O que é uma contenda
 Vê uma luta tremenda,
 como se ganha a vitória.
 Pode guardar em mimoria
 O combate mais horrível Paresse até impossível
 O passado desta história [...]
 (BARROS n. p.)

Pliego suelto:
 Suenen cajas y clarines
 Y sonoros instrumentos
 En acordes consonancias
 Por los espacios del tempo,
 Para dar claras notícias
 Del caso mas estupendo,
 La mas reñida batalla
 Y los mas recios encuentros
 Que ha habido entre espada y lanza [...]
 (DURÁN 1851: 229).

Os dois exemplos apresentam uma afinidade quanto à forma e quanto ao que se narra. Seria natural, por tais motivos, pensar-se que a poesia de Leandro Gomes de Barros tivesse saído diretamente do *pliego suelto* citado. O que afirmam alguns autores é que o que serviu de matriz para o cordel foi o texto em prosa, fazendo-se as adaptações devidas para transformar uma modalidade em outra. A autora Jerusa Pires FERREIRA (1993: 17) afirma que a transformação de prosa em poesia popular foi facilitada pelo fato de a primeira ser um “conjunto de relatos de tramas simples” que, mesmo sendo muitos e extensos, podem ser facilmente transmitidos ou adaptados. A complexidade da prosa se resume em quantidade inferior de versos, mas não diminui a relevância do que se narra, pois foram escolhidos momentos cruciais do livro original. O poeta aparenta ter uma grande memória e bastante capacidade de síntese ao criar seus versos, mas na verdade há certa obediência (FERREIRA 1993: 25) ao texto matriz, por isso, não há mudanças quanto aos fatos narrados.

Sem desconsiderar as alegações de Jerusa Pires Ferreira, é quase impossível não pensar que a poesia romance não teria influência direta sobre o cordel. Temos Leandro Gomes de Barros como um dos melhores exemplos para confirmar esse fato. Outra questão que nos aproxima mais da poesia do que da prosa, como facilitadora da memorização das histórias sobre Carlos Magno e sua luta contra os mouros, é a simplicidade do primeiro tipo de narrativa em comparação com o segundo, mais sofisticado, longo e com linguajar muito distante do coloquial.

O livro *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, pertencente à Mãe Anastácia e passado às mães de santo seguintes, era em prosa, isto é certo. Isso não impediria a memorização da narrativa através do acesso a leituras menos complexas daquela história e de outras experiências pela oralidade.

Considerações finais

Existe um grande elo entre a Encantaria, o livro de Carlos Magno, as entidades Ferrabrás, Floripes e Balão: Mãe Anastácia e as matriarcas que se seguiram a ela e contaram, para seus filhos de santo, as façanhas de todas as personagens daquela narrativa.

A oralidade foi o fio condutor para o encontro entre religiosidade africana e a cultura de origem ibérica, através dos mitos difundidos, em outros continentes, pelos livretos que retomavam o romanceiro.

O homem sempre precisou de mitos que contradissem a realidade, pois buscava um sentido para sua existência e uma explicação para fenômenos, fossem os naturais ou os subjetivos, como a percepção da finitude da existência. Daí que se costuma entender o mito como “uma narrativa de origem”, porque está relacionado a um passado distante e engendra o mundo pela narrativa (SILVA 2010: 47). A narrativa do mito funde o real e o sobrenatural para inserir o homem em outra dimensão habitada por seres idealizados. Na Encantaria, os orixás e voduns não foram suficientes para ligarem este homem à outras dimensões. Houve uma espécie de complementaridade com a introdução de outros mitos, nascidos das páginas dos romances de cavalaria, para

explicarem a existência de entidades com os mesmos nomes de suas personagens do universo literário.

O mito, como discurso fundador, é a voz ancestral, imemorial, representada por um narrador autorizado pelo grupo do qual faz parte (BORGES 2003: 4), no caso, as Iyalorixás. No terreiro, os mitos que fazem parte de sua cosmogonia religiosa são passados oralmente pelos mais velhos, os donos de todo o saber de seu grupo religioso. Sua voz tem poder validado pelos deuses e, portanto, é confiável. Outro ponto importante é que o ouvinte crê piamente no arquivo da memória do narrador. Se a história remonta a tempos imemoriais, não há como saber qual foi a voz inaugural, a primeira a narrar os mitos, e só resta ao ouvinte confiar na que o atualiza. O mito contado é tido como verdadeiro, pois se acredita que essa voz do narrador atual o faz como o fez a voz ancestral.

Nas religiões de matriz africana, levam-se a sério os mitos passados pela boca dos mais velhos. Sua memória individual integra uma memória coletiva trazida da África pelos primeiros negros que aqui viveram e que foi reestruturada a partir da diáspora. Segundo Roger BASTIDE (1980: 99), a perda de sentido sofrida pelo negro em sua religião e forma de entender o mundo motiva dita reestruturação da memória coletiva bruscamente rompida pelo esfacelamento das relações que a mantinham. Abrem-se espaços nela que necessitam ser preenchidos por algo semelhante para dar um novo sentido ao que foi esquecido. Daí, o sincretismo, a exemplo da associação entre santos católicos e orixás, entendida aqui como a partilha dos dois, de características semelhantes: “O sincretismo se realiza pois quando duas tradições são colocadas em contacto, no qual a tradição dominante fornece o sistema de significação, escolhe e reordena os elementos da tradição subdominante” (BASTIDE 1980: 103). Nesse caso, entenda-se aqui que a religião africana é a dominante, um “sistema-partida” (BASTIDE 1980: 105) que dá espaço para assimilar novos mitos da outra cultura, conferindo assim uma nova significação ao seu sistema sem prejudicá-lo.

Dito isto, podemos pensar agora sobre o ingresso das nações africanas e sua cultura que, convivendo no Brasil com a cultura europeia, ressignificaram seus ritos e carregam em si algo dessa alteridade. No Tambor de Mina, o sincretismo, as misturas, as junções convergem a partir de mitos relacionados aos romances de cavalaria e, na

Encantaria, eles se concretizaram definitivamente, deixando marcas profundas no imaginário religioso maranhense.

No Terreiro da Turquia, a transmissão dos mitos e dos segredos da religião da mina não fugiu à regra de outras casas de religiões africanas, uma vez que os filhos de santo assimilavam presencialmente as tradições na convivência com os mais velhos. Mesmo imerso na oralidade, o terreiro não se afastou da cultura extramuros, na qual predomina a escrita. Consequentemente, a influência das formas literárias medievais e religiosas do catolicismo dominante foi inevitável (GOODY 2012: 45).

Por intermédio das entidades encantadas como Ferrabrás e Floripes, o livro sobre Carlos Magno se insere oralmente no terreiro. Mas o livro que contém tais personagens entidades (denominação minha) não consegue se impor como objeto visível ou palpável, pois está guardado a sete chaves, longe dos olhares de todos. A força da tradição oral no terreiro é mais forte e seu movimento é inverso ao das sociedades ágrafas, nas quais a lacuna da escrita torna a oralidade importante. A narrativa sai do livro para a voz dos mais velhos e é repassada, de boca em boca, para manter os costumes antigos.

A memória do grupo se constrói em cima da memória da Iyalorixá. A primeira é coletiva e a segunda individual, mas devemos salientar que a memória sacerdotal também foi construída sob as lembranças dos outros e não foi inventada, mas emprestada pelo seu meio (HALBWACHS 1990: 54). As coisas que ela ouviu, leu e viveu são o suporte para a memória do grupo.

Quem conta os mitos, quem canta as doutrinas no terreiro, passa um atestado de veracidade porque eles fazem parte de um arquivo de “natureza oral, estabelecido imaginariamente na memória social (e individual), pelos efeitos de imemorialidade e ancestralidade” (BORGES 2003: 7). No terreiro, os mitos dos orixás, *voduns* e encantados nos remetem a um tempo diferente, único e impreciso. Não importa que os fatos das narrativas restauradas se choquem com a realidade ou o tempo histórico. Importa crermos neles para termos a certeza de que as personagens fictícias de Ferrabrás, Floripes e Balão ressurgem nos rituais. Os mitos têm a capacidade de retirá-los do universo literário e levá-los às festas do Terreiro da Turquia, que ainda se mantém de pé no bairro do Outeiro da Cruz, em São Luís.

A cada ano, no mês de junho, na festa comemorativa do terreiro, certamente as personagens entidades que deram origem a casa vêm visitar seus convidados para cantar

e dançar junto a eles. Mãe Anastácia e as outras filhas de santo que cediam o corpo para que Ferrabrás, Princesa Floripes e o Almirante Balão pudessem regressar do encante, já não estão mais entre nós. Ainda assim, a tradição dos rituais se mantém viva, até que reste apenas a última Iyalorixá para transmitir as histórias de cavalaria para seus filhos.

Referências Bibliográficas

BARROS, Leandro Gomes de. Batalhas de Oliveiros e Ferrabraz. Recife, 1913. Edição encontrada no arquivo eletrônico da Casa de Rui Barbosa. <http://www.casaruibarbosa.gov.br/subsitecordel/leandrocalecaolistactd.html>. (11/07/2020).

BARROS, Leandro Gomes de. A prisão de Oliveiros e dos seus companheiros. Edição encontrada no arquivo digital da Casa de Rui Barbosa. http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao.html. (12/07/2020).

BASTIDE, Roger. Mémoire collective et sociologie du bricolage. In: ORTIZ, Renato. A consciência fragmentada. Ensaios de cultura popular e religião. Coleção Pensamento Crítico. Volume 41. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BORGES, Luiz Carlos. Os guaraní mbyá e a oralidade discursiva do mito. In: FERNANDES, Frederico A. G. (Org.). Oralidade e Literatura. Manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: Edeal, 2003.

BURKE, Peter. Variedades da história cultural. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CARVALHO, J. Moreira de. Historia do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Tradução do castelhano ao português. Lisboa: Tipographia Rollandiana, 1863. <http://www.Caminhosdoromance.iel.Unicamp.br/biblioteca/0045/index.htm>. (10/7/2020).

CASCUDO, Luis da Câmara. Mouros, franceses e judeus. Três presenças no Brasil. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. Vaqueiros e cantadores. Folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CASCUDO, Luis da Câmara. Literatura Oral no Brasil. São Paulo: Global, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A Casa das Minas de São Luís do Maranhão e a saga de Nã Agontimé. In: Sociologia & Antropologia 9(2), 2019, p.387-429

DURÁN, Augustín. Sección de romances vulgares caballerescos. Romancero general, ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados. v. 2. Madrid: Imprenta de la de la publicidad, 1851. https://books.google.com.br/books?id=CovyAAAAMAAJ&pg=PP9&hl=pt-BR&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. (12/07/2020).

FERREIRA, Jerusa Pires. Cavalaria em cordel. O passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERRETTI, Mundicarmo. Desceu na guma o caboclo no Tambor de Mina. São Luis: EDUFMA, 2000.

FERRETTI, Sérgio F. Sincretismo e religião na Festa do Divino. In: Revista Antropológicas 18(2), 2007, 105-122.

FERRETTI, Sérgio F. Querebentã de Zomadônu. Etnografia da Casa das Minas do Maranhão. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

FERRETTI, Sérgio F. Encantaria maranhense de Dom Sebastião. In: Revista Lusófona de Estudos Culturais 1(1), 2013, 262-285.

GOODY, Jack. O mito, o ritual e o oral. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

LOPES, Antônio. Presença do romancero. Versões maranhenses. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUCA, Taissa Tavernard de. A viagem fantástica de Rei Sebastião: de Alcácer Quibir ao terreiro mina. In: Revista Observatório da Religião 1(1), 2014, 242-275. <https://pdfs.semanticscholar.org/d6a2/e111b66509c853d8537cb3c5f0c3338e0c77.pdf>. (02/12/2014).

_____. Tem branco na guma. A nobreza europeia montou corte na encantaria maranhense. Tese de Doutorado em Antropologia. Belém. UFPA/PPGCS, 2010.

MEYER, Marlyse. Caminhos do Imaginário no Brasil. São Paulo: Edusp, 2001.

PESSOA, Fernando. A última nau. In: PESSOA, Fernando. Mensagem. Lisboa: [s. n.], 1934.

PRANDI, Reginaldo; SOUZA, Patricia Ricardo de. Encantaria de Mina em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo. Encantaria Brasileira. O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

SILVA, Claudicélio Rodrigues da. As ilhas da encantaria: o rei Sebastião na poesia oral nutrindo imaginários. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2010.

SILVA, Regina C. de Lima e. Da escrita à oralidade na Encantaria do Terreiro da Turquia. Curitiba, PR: Appris, 2018.

VERGER, Pierre. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. In: Revista USP 6, 1990, 151. - 158. <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35735/38451>. (08/07/2020).

***Antigüedades mexicanas* de Francisco Javier Clavijero y *Antiguidade da América* de José de Alencar: la historia de las culturas indígenas como representación de identidades literarias en México y Brasil en el siglo XIX**

Francisco Lima Baca¹⁸

Resumen: La acepción de las antigüedades brasileiras (americanas) y mexicanas establece un diálogo entre dos realidades en el siglo XIX: Brasil y México. En el caso mexicano, el historiador Francisco Javier Clavijero definió el concepto “antigüedad” para interpretar el contexto histórico de las antiguas culturas indígenas y crear la simiente de una identidad cultural, histórica y literaria que mostrase el origen de una sociedad compleja y su herencia. En el caso brasileño, José de Alencar escribió el texto *Antiguidade da América*, en que define la misma categoría de Francisco Javier Clavijero para desarrollar un proyecto literario complejo a partir de la interpretación histórica y del vínculo entre las expresiones brasileñas y mexicanas.

Palabras clave: Antigüedades brasileiras (americanas); Antigüedades mexicanas; Proyecto literario; Interpretación histórica; Expresiones brasileiras y mexicanas.

Resumo: A acepção das antiguidades brasileiras (americanas) e mexicanas estabelece um diálogo entre duas realidades no século XIX: a brasileira e a mexicana. No caso mexicano, o historiador Francisco Javier Clavijero definiu o conceito “antiguidade” para interpretar o contexto histórico das antigas culturas indígenas e criar a semente de uma identidade cultural, histórica e literária que mostrasse a origem de uma sociedade complexa e a sua herança. No caso brasileiro, José de Alencar escreveu um texto chamado *Antiguidade da América*, no qual define a mesma categoria de Francisco Javier Clavijero para desenvolver um projeto literário complexo a partir da interpretação histórica e do vínculo entre as expressões brasileiras e americanas.

Palavras chave: Antiguidades brasileiras (americanas); Antiguidades mexicanas; Projeto literário; Interpretação histórica; Expressões brasileiras e mexicanas.

1. El concepto “antigüedad” y su vínculo con la historia

La palabra “Antigüedad”, de acuerdo a la disquisición del Diccionario de la Real Academia Española, nos remite a los siguientes conceptos: a la “Cualidad de antiguo”, a

¹⁸ Francisco Lima Baca – Professor Doutor em Estudos Latino-americanos (UNAM). Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) – Pós-doutorado. Departamento de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Área de investigação: Literatura, Memória e Representação Identitárias. Salvador da Bahia, Brasil. E-mail: flimaba@gmail.com.

“Aquello que sucedió en un tiempo remoto”, a los “Monumentos de tiempos antiguos”, a “Objetos, frecuentemente artísticos, interesantes o valiosos por ser antiguos”. Todas esas categorías establecen lo que representa la “antigüedad” como una especie de condición que define el pasado a partir de la reconstrucción de acciones, piezas y acontecimientos que marcan el presente del hombre o del sujeto histórico que las observa y las utiliza para edificar su historia. En este sentido dicha idea tiene un vínculo con la manera en que el hombre interpreta el universo social y político con piezas arqueológicas y documentos que le ayudan a desarrollar y entender lo ocurrido para construir o reconstruir su genealogía y, con ello, su identidad.

Ahora bien, las “Antigüedades” o la “Antigüedad” tienen una relación estrecha con las ideas que un pensador mexicano llamado Francisco Javier Clavijero (1731-1787), que desarrolló dos documentos: “Breve descripción de la provincia de México de la Compañía de Jesús, según el estado en que se hallaba en el año de 1767” (1944) e *Historia Antigua de México* (1780). En ambas obras el autor establece toda una reflexión respecto a la sociedad, a la política y a la cultura de las sociedades indígenas anteriores al proceso de la conquista de los españoles en el siglo XVI. Para el autor el proceso histórico de las sociedades en América y, de forma particular, de la Nueva España en el siglo XVIII representa el génesis de una civilización compleja y profunda, la cual, en base a sus conocimientos respecto al territorio, la sociedad, las cuestiones históricas y políticas, encarna el modelo de una civilización que dará origen a una sociedad mucho más desarrollada:

No obstante que México era entonces la más moderna población del país y de que sus principios habían sido tan miserables, llegó en menos de dos siglos a tanta grandeza y pujanza que llegó a ser la capital de un vasto imperio y la Corte de los más poderosos reyes de la América Septentrional (CLAVIJERO 1944: 313).

La historia, según el texto citado, representa una evolución política que se construye con los vestigios o antigüedades de las culturas que antes de los procesos de conquista ya encarnaban una modernidad. Esta narrativa nos permite relacionar el sentido de la historia y de la narración para configurar tanto un proyecto de identidad como literario, con lo cual, el vínculo entre la historia y la ficción funda categorías que,

según las reflexiones de Paul RICOEUR (2016) en su obra: *Tempo e narrativa. I. A intriga e a narrativa histórica*, marcan una dialéctica entre la “subjetividad” y la “objetividad” en la concepción de la escrita. Si bien en el texto citado el autor realiza toda una reflexión y crítica respecto a la Escuela de los Anales, las deliberaciones que son desarrolladas en el documento nos muestra la intimidad, así como las diferencias, entre la narrativa de ficción y la historia: “*Não é o lado subjetivo cuja explicação seria o lado objetivo. A subjetividade não é uma prisão e a objetividade não é a libertação dessa prisão. Longe de lutarem entre si, subjetividade e objetividade se adicionam*” (RICOEUR 2016: 163). El vínculo entre la subjetividad y la objetividad, tal como lo cita, concibe la familiaridad entre la ficción y la historia como una forma de edificar una expresión y una manera de entender el mundo. En ese sentido, las antigüedades, en lo que se puntualiza como una historia antigua, establecen una correspondencia entre la ficción y la historia para crear un proyecto de nación a partir de la precisión de acontecimientos en la narrativa.

Al referirnos a la modernidad de una nación, es pertinente entender lo siguiente. El génesis que define a una civilización, detallado en los distintos acontecimientos que vive para convertirse de forma gradual en una cultura compleja con respecto a los procesos políticos y sociales, favorables o adversos, marca el origen y la cuna de una sociedad que, a lo largo del tiempo, estableció una base para crear una cultura civilizada que ya tenía un principio sólido y bien fundamentado de acuerdo con las reflexiones de Francisco Javier Clavijero. En este sentido la obra *Historia Antigua de México* (1780) desenvuelve toda una reflexión respecto a la complejidad social, política y cultural de las sociedades indígenas prehispánicas; de forma particular, en esta obra, no sólo se desarrolla todo un análisis biológico, geográfico y zoológico, en él, el autor establece, como principio y causa que definen a una sociedad civilizada, el concepto del carácter en los individuos que forman parte de dicha cultura:

Sus almas son radicalmente y en todo semejantes a las de los otros hijos de Adán y dotados de las mismas facultades; y nunca los europeos emplearon más desacertadamente la razón, que cuando dudaron de la racionalidad de los americanos. El estado de cultura en que los españoles hallaron a los mexicanos excede, en gran manera, al de los mismos españoles, cuando fueron conocidos por los griegos, los romanos, los galos, los germanos y los bretones (CLAVIJERO 1970: 118).

El carácter de los personajes que formaron parte de una sociedad “antigua” marca, de acuerdo con el discurso del autor, el sentido de civilidad y de conocimiento que aquellos hombres tenían para crear, tanto un conocimiento práctico para dominar la naturaleza y el territorio, como una serie de manifestaciones culturales complejas, de representaciones artísticas que imprimieron el génesis de una civilización que en su propio origen o simiente tiene todos los elementos para crear una identidad política y cultural.

2. Las “Antigüedades” de Francisco Javier Clavijero y su vínculo con la “literatura de ideas” y la “*literatura de imaginação*”

Las reflexiones escritas en párrafos anteriores, así como la cita del texto, nos permiten vislumbrar la complejidad de la obra de Clavijero a partir de dos aspectos. El primero, con la manera en que el autor concibe la geografía, la naturaleza así como el complejo biológico que, en su conjunto, constituyen a la Nueva España¹⁹. Esta descripción de carácter científico desarrolla una serie de ideas que muestran la diversidad del espacio representado y su relación con los primeros habitantes que la consiguieron domesticar. El segundo aspecto es una deliberación de carácter histórico que describe a las culturas que habitaron la región, las cuales tenían su lenguaje, sus mitos, su economía y un sistema político que mostraba su capacidad racional para transformar la naturaleza. De manera específica en los apartados “Carácter de los mexicanos y de las otras naciones de Anáhuac” y “Civilización de los Toltecas”, Francisco Javier Clavijero (1970) muestra la instrumentalidad racional de los llamados “Habitantes del Anáhuac” para crear un sistema económico y político basado en la guerra y la sujeción de las culturas vencidas y, con ello, su capacidad para erigir una cultura compleja basada en aspectos teológicos y artísticos que Clavijero utiliza para discernir lo que son las antigüedades. Por lo cual, de acuerdo con Francisco Javier

¹⁹ Antônio CANDIDO (1965), en el texto *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos) (1750-1836)*, define el concepto “sistema” a partir de lo siguiente: a) una geografía y naturaleza que sea reconocida a partir de las descripciones literarias; b) un público lector y c) un lenguaje que sea capaz de concebir esa realidad, por ello es pertinente entender la importancia del contexto biológico y geográfico en las representaciones literarias.

Clavijero, la antigüedad de los pueblos indígenas está marcada por el devenir político de la clase guerrera y gobernante, por los acontecimientos que originaron lo que se describe en la obra como un éxodo y un asentamiento, por las diversas manifestaciones sociales y artísticas que definieron leyes, normas de moral, costumbres, así como manifestaciones literarias, filosóficas, pictóricas y escultóricas que, en base al análisis del autor, detallan a una cultura moderna y avanzada en la descripción de una historia y de una cultura antigua y de sus “antigüedades”.

Lo anteriormente descrito nos permite preguntar lo siguiente: ¿Qué relación existe entre las categorías desarrolladas por Francisco Javier Clavijero en el siglo XVIII con las diversas ideas y manifestaciones de dicho concepto con otros intelectuales en el siglo XIX? Para responder esta pregunta son pertinentes las sucesivas cogitaciones. Wilson MARTINS (1968) en el texto: “*A literatura e o conhecimento da terra*”, al realizar una reflexión respecto al proceso de descubrimiento de Brasil, expone dos categorías para entender el proceso de creación literaria: el origen de una “*literatura de ideias*” y una “*literatura de imaginação*” (MARTINS 1968: 110). Ambos conceptos detallan, según el autor, la manera en que fueron percibidos tanto el territorio como las culturas que habitaban en él, por ello, las ideas que forman parte de la percepción del mundo descrita en los primeros textos exponen la manera de percibir la realidad de un espacio diferente, la cual, en el proceso de la escrita, de la misma forma que despliega las ideas o mentalidad de los hombres que percibieron por vez primera ese espacio, desarrolla un proceso imaginativo de ese entorno desde la concepción histórica, cultural, política y religiosa plasmada en la ficción literaria que configura una nueva forma de concebir ese contexto.

Las ideas y la imaginación son parte indisoluble del proceso de escritura, lo cual, según las cavilaciones de Wilson MARTINS (1968), nos permite entender el origen de un carácter o de una identidad. De forma mucho más concisa, Dante MOREIRA LEITE (1983) en su obra: *O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*, realiza una deliberación profunda y didáctica respecto a las características que concretan la identidad o el carácter en Brasil a partir de las cuestiones psicológicas que definen una ideología en los individuos basada en una “*interpretação do mundo*”. El análisis de Dante MOREIRA LEITE (1983) se basa en una serie de pesquisas que colocan, como punto fundamental, la manera en que se desarrolló una identidad en Brasil; para ello el

autor establece un diálogo entre los procesos psíquicos que crean, de acuerdo con sus ideas, una ideología que se manifiesta en la creación literaria. Si bien el autor realiza una investigación que utiliza documentos como la obra de Euclides Da Cunha, *Os sertões* (MOREIRA LEITE 1983: 222), como ejemplo de este proceso, en el capítulo “8. *Romantismo: A independência e a formação de uma imagem positiva do Brasil e dos brasileiros*”, MOREIRA LEITE (1983: 173) toma como paradigma la manera en que José de Alencar en su proyecto literario, configuró lo que es Brasil en las diversas expresiones literarias (novela urbana, indianista, histórica y regional)²⁰, entre las cuales, la historia representa un elemento fundamental para desarrollar dicho propósito.

3. Antigüedades mexicanas, Antigüedades americanas o brasileiras

De forma particular tanto la pregunta como las especulaciones anteriormente interpretadas nos permiten establecer un vínculo y un diálogo de conceptos con lo que José de ALENCAR (2010), en el siglo XIX, desarrolló en “*Antigüidade da América*”. En el texto referido José de Alencar, de la misma forma que Francisco Javier Clavijero, describe el proceso de la historia de las culturas indígenas como una evolución de acontecimientos, de tiempo y de carácter que sirvieron para formar las antigüedades de un país que está en vías de una modernidad e independencia:

Entre as nações de remota origem notam-se muitas vezes grandes aberrações do progresso; a liberdade aparece já no período da decrepitude industrial e artística. O povo brasileiro nasceu porém justamente com a aurora da modernidade; sua civilização caminhou uniforme: a luz que emanava exclusivamente da metrópole difundia-se proporcionalmente por todos os horizontes sociais (ALENCAR 2010: 24).

Las “antigüedades”, como categoría que expone el nacimiento de una civilización, forman parte el proceso histórico de los países que se están constituyendo como naciones independientes, para las cuales, dentro del transcurso que compone la

²⁰ El proyecto literario de José de Alencar se basa en la interpretación de la realidad brasileña a partir de: a) las novelas urbanas; b) las regionales; c) las indianistas y c) las históricas. De forma particular, las novelas históricas y las indianistas están íntimamente vinculadas por ser la interpretación histórica de las sociedades indígenas en el periodo de la conquista y de sus “antigüedades” configuradas en la ficción literaria de la novela histórica.

idea de un progreso, el origen es fundamental en concordancia con lo que otras culturas, complejas en su raíz, ya habían constituido y, por ende, heredado a las nuevas que están en el proceso de constituirse:

Deve a história dos povos ser precedida de uma introdução onde se colijam com o preciso critério as tradições e quanto exista sobre as antiguidades remotíssimas que se perdem nos tempos mitológicos. Essa é a fonte onde bebem a literatura e a arte o cunho original, que revela a personalidade de cada raça e de cada povo. Pensam muitos a respeito do Brasil que para refletir a cor local basta a natureza inanimada, a majestosa fisionomia do solo, o aspecto deslumbrante da vegetação e os esplendores do clima. Semelhante pensamento me parece ter um travo forte de materialismo. A primeira originalidade de uma região, e sua mais bela reminiscência, é do homem indígena que primitivamente a habitou. Não há na história um exemplo de um povo, que situando-se em nova pátria não receba nela o influxo dos costumes, das ideias e tradições ali radicadas (ALENCAR 2010: 25).

De la misma forma que Francisco Javier Clavijero, José de Alencar revela toda una abstracción respecto a las culturas indígenas para constituir, de acuerdo con la complejidad de las mismas, la base o simiente de la cual las sociedades modernas, en el siglo XIX, son herederas. En este sentido los acontecimientos históricos que son descritos en ambas obras reflejan una especie de evolución, casi biológica, de los procesos sociales, políticos e históricos que concretaron la complejidad de las culturas indígenas, su desarrollo como sociedades y civilizaciones, así como lo que ambos autores definen como sus “antigüedades”.

Tanto para Francisco Javier Clavijero como para José de Alencar, las “antigüedades”, como categoría histórica y civilizatoria, marcan el génesis de las sociedades modernas y, por ende, legitiman los procesos históricos y sociales en el devenir temporal de las sociedades indígenas, en las cuales, a partir de la perspectiva de los autores en el siglo XVIII y XIX, también se desarrolla un discurso de carácter religioso y bíblico en el que se describen las manifestaciones monumentales y artísticas que dichas culturas heredaron a los nuevos habitantes, o ciudadanos, de las antiguas colonias europeas.

4. El concepto antigüedad y su relación con los proyectos literarios

Al establecer una relación entre los conceptos de ambos autores es pertinente realizar el siguiente cuestionamiento: ¿Qué correspondencia existe entre la categoría “antigüedad” desarrollada por un autor mexicano en el siglo XVIII y un autor brasileño en el siglo XIX?, ¿de qué manera puede dialogar dicho concepto con las manifestaciones literarias de ambas naciones?, ¿cuál es el vínculo y el diálogo entre la literatura brasileña y los proyectos literarios en México en el siglo XIX? Para responder esas interrogantes es pertinente discernir el concepto ideología y su vínculo con la historia y los proyectos literarios en el siglo XIX a partir de las cogitaciones definidas en el libro de Paul RICOEUR (2014) titulado *A ideologia e a utopia*.

Uno de los atributos más importantes de la obra citada, al realizar un estudio respecto a los diversos autores que han estudiado o definido la “ideología”²¹ como una mentalidad o manera de determinar o condicionar el pensamiento del hombre y su cultura, es el análisis para conciliar dos categorías que, en su contexto y definición, es difícil que establezcan un paralelo. Sin embargo, Paul RICOEUR (2014) determina que la “imaginación cultural” puede marcar un punto de diálogo entre ambas significaciones:

Minha hipótese é que existe, não obstante, uma vertente positiva de ambas as noções e que, no coração e cada uma delas, a polaridade ou a tensão entre esses dois aspectos podem ser postas à luz por meio do exame de uma polaridade ou de uma tensão análogas entre as próprias noções. Pretendo que essa dupla polaridade entre a utopia e a ideologia e no seio de cada uma dessas noções pode ser posta na conta de traços estruturais daquilo que eu denomino imaginação cultural. Essa dupla polaridade recobre, a meu ver, as principais tensões que encontraremos em nosso estudo da ideologia e da utopia (RICOEUR 2014: 16).

La “imaginación cultural” marca un coloquio entre los conceptos “utopía” e “ideología”. De acuerdo con los razonamientos esclarecidos por Paul RICOEUR (2014), ambos presentan disimilitudes históricas, políticas, sociales y filosóficas en su

²¹ Paul Ricoeur analiza el concepto ideología utilizando las reflexiones de diversos filósofos, entre los cuales se encuentra Karl Marx, Dilthey y Max Weber para definir el sentido de dicho concepto a partir de la interpretación social, histórica y política que el individuo o sujeto tiene de la realidad.

origen. Sin embargo, el punto nodal de lo que RICOEUR (2014) define como la “imaginación cultural” se basa en las ideas que Karl Mannheim²² (RICOEUR 2014: 190) constituye al definir que el sujeto, como eje transformador de todas las cuestiones sociales, políticas, culturales e históricas, es el único que tiene la posibilidad de transformar su realidad comenzando con la toma de consciencia, por ello, la “imaginación cultural” es una característica fundamental para comprender dichas vicisitudes sociales. La “imaginación cultural” representa todo el espectro de la visión del mundo y la configuración ficcional que se da a partir de la escritura y del lenguaje, pues, de acuerdo con la ideas de RICOEUR (2014), el lenguaje es el primer paso para ideologizar al hombre, por lo cual, las reflexiones de Wilson MARTINS (1968) en su texto “*A literatura e o conhecimento da terra*” son pertinentes para comprender cómo el conocimiento literario creó una forma diferente de percibir un nuevo territorio a partir de las ideas y de la imaginación:

No que se refere ao conhecimento do Brasil, há, em toda nossa história literária, uma espécie de contraponto entre a literatura de ideias e a literatura de imaginação: os mesmos temas, os mesmos pontos de vista, as mesmas preocupações se refletem nas obras de ensaístas, publicistas, historiadores, sábios, ficcionistas e poetas, cada qual em sua própria pauta (MARTINS 1968: 110).

La literatura, según las reflexiones del autor, se tornó una especie de prisma²³ que marcó una dialéctica entre ambos conceptos para configurar desde la ficción una óptica diferente respecto a una nueva realidad geográfica, política e histórica y, en virtud de la misma, se realizó un nuevo proyecto de carácter ideológico para desarrollar una identidad.

Así como Paul RICOEUR (2014) coloca como epicentro de su reflexión la obra de Karl Mannheim, de igual forma desarrolla un análisis sobre la obra de Wilhelm

²² Paul Ricoeur utiliza el texto de Karl Mannheim como referencia de su análisis pues, basado en las reflexiones del libro *Ideología y utopía* de Mannheim, Ricoeur señala la importancia de comprender dicho concepto a partir de la mentalidad del sujeto. En este sentido, la palabra “sujeto” se torna una categoría, pues Mannheim desarrolla un análisis interdisciplinario entre la psicología y la filosofía para definir al sujeto como un elemento activo y que transforma la realidad a partir de su toma de consciencia.

²³ Wilson Martins utiliza el concepto “Prisma literario” al referirse a las reflexiones que Alberto Torres desarrolla con relación a la obra de Castro, pues, según el análisis del autor, la realidad social, política, histórica y cultural se ve configurada a partir de la literatura a la manera de un prisma que da diversas perspectivas de esa representación.

Dilthey (RICOEUR 2001: 76). Para Paul RICOEUR (2001), la obra de Dilthey marca el vínculo entre las “ciencias humanas” y las “ciencias del espíritu”²⁴, es decir, entre aquellas disciplinas que no mudan, de acuerdo con el estudio de Dilthey, o que tienen principios que son leyes inmutables como pueden ser las matemáticas o la física, y aquellas materias que, con el transcurrir del tiempo, se transforman de acuerdo con la mentalidad del hombre, tales disciplinas serían la historia, la economía, la filosofía, es decir, tópicos que mudan a la par que su visión. Esta especulación nos permite señalar un aspecto fundamental, la concordancia entre la creación literaria y la historia con arreglo a la formación de un carácter o identidad. En párrafos anteriores ya se había hecho mención de la obra de Dante MOREIRA LEITE (1983), *O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia*. El texto referido, de igual forma que la reflexión de Paul RICOEUR (2001) respecto a las ideas de Dilthey, señala las diferencias entre las ciencias humanas y las ciencias del espíritu: “*De forma um pouco grosseira, não seria errado dizer que as ciências naturais estudam um objeto estático, enquanto as ciências humanas estudam um objeto em constante transformação.*” (MOREIRA LEITE 1983: 139). Las ideas que el autor va articulando con la configuración de un carácter, sobre la base de la disquisición de textos literarios, nos deja comprender la manera en que la ideología configura una “imaginación cultural” basándose en la percepción del hombre que la constituye en sus escritos, lo cual le permite desarrollar una toma de consciencia, es decir el hombre, de acuerdo con MOREIRA LEITE (1983) y estableciendo un parangón con las ideas que Paul RICOEUR (2001) desarrolla en el libro citado, es un ser capaz de transformar el mundo de acuerdo con la “toma de consciencia” que asume como sujeto social:

[...] *Em primeiro lugar há sempre um mínimo de compreensão entre os homens, por mais diferentes que sejam e há também um sentido de continuidade no tempo, seja através da História, seja através do mito. [...] Um segundo traço do homem serve para distingui-lo do resto da natureza: de todos os objetos de estudo, só o homem é capaz de reagir ao seu destino, de conscientemente procurar mudá-lo* (MOREIRA LEITE 1983: 139).

²⁴ La obra referida de Paul Ricoeur se titula *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. En dicha obra el autor desarrolla un análisis respecto al sentido del lenguaje, la historia y la literatura a partir de las reflexiones de filósofos como Wilhelm Dilthey y Schleiermacher.

Esa mudanza, de la cual habla Moreira Leite, se percibe en las obras literarias y en los proyectos nacionales que son creados en las núbiles naciones que surgen tras los procesos de independencia en el siglo XIX.

5. La literatura comparada latinoamericana y su relación con las antigüedades mexicanas y brasileiras

Los cuestionamientos realizados respecto al vínculo que existe, o puede existir, entre un autor como Francisco Javier Clavijero y José de Alencar en cuanto a sus ideas acerca de la historia, las antigüedades y los proyectos literarios, nos permiten hacer énfasis en lo siguiente. Eduardo F. COUTINHO (2003), en su antología de textos titulada *Literatura Comparada na América Latina. Ensaaios*, establece toda una crítica respecto a los procesos históricos y literarios que marcaron a los países del continente latinoamericano y, de manera aguda, expone la pertinencia de comparar, en las numerosas manifestaciones literarias, los proyectos que definieron a la literatura en dichos países. De manera particular en los ensayos: “*Sentido e função da Literatura Comparada na América Latina*”, “*Literatura Comparada na América Latina: do etnocentrismo ao diálogo de culturas*” y “*Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana*” (F. COUTINHO 2003: 11, 31, 41), se detallan los diversos procesos históricos, sociales y políticos de los países latinoamericanos, como una “*unidade plural e móvel*” (F. COUTINHO 2003: 25). En función de los tres ensayos citados, podemos especificar tres categorías. La primera puede ser definida como “Tradición cultural” pues, de acuerdo con el análisis del autor, en América Latina, por los procesos históricos que marcaron su devenir, se dio un proceso cultural análogo con relación a los acontecimientos que crearon nuevas identidades, con lo cual se crea una “tradición cultural” en los países donde se presentaron procesos de conquista, colonización e independencia semejantes. La segunda categoría, como una continuidad de la primera reflexión sería: “Nación e idioma”. La nación e idioma, según Eduardo F. COUTINHO (2003), son los elementos que constituyen los nuevos proyectos políticos que surgen tras el periodo de independencia, por lo cual el lenguaje es una herramienta que permite configurar, por medio de la literatura así como de los proyectos literarios, un estado y su identidad en

función de lo que el lenguaje literario define y crea. El tercer aspecto puede ser determinado como “Imagen e hibridez”, pues, considerando el vínculo entre una tradición cultural y la concepción de una nación e un idioma en América Latina, se presenta la noción de una imagen particular y propia que los proyectos literarios se encargan de concebir y ficcionalizar con base en las diversas realidades históricas, sociales, culturales y políticas, mostrando la hibridez de las diversas culturas que configuraron una nueva manera de entender la realidad en la ficción literaria.

En este sentido las cuantiosas manifestaciones literarias que son una especie de mosaico de la realidad transfigurada en la literatura en donde la literatura comparada, en tanto disciplina, forma de análisis y de estudio, establece puntos de encuentro entre “unidades móviles y heterogéneas” como las describe Eduardo F. COUTINHO (2003), desarrolla comparaciones entre proyectos literarios que, de una manera sincrónica, utilizaron y crearon conceptos para definir manifestaciones literarias de carácter nacional, con identidades marcadas por los procesos históricos, así como por el diálogo de conocimientos y de necesidades para construir identidades nacionales:

[...] no plano diacrônico, no corpus literário com relação às literaturas das metrópoles colonizadoras, até o reconhecimento, no plano sincrônico, de conjuntos e blocos nacionais ou regionais, que se vão encaixando num processo de mise en abyme ao outros maiores, ligados por fortes denominadores comuns, até chegar-se a uma espécie de mosaico, cujas partes, por mais integradas ao todo, continuam mantendo sua individualidade (F. COUTINHO 2003: 25).

La literatura, o las manifestaciones literarias, simbolizan una metáfora de la realidad representada en la transfiguración ficcional, la cual, se nutre de la historia, como una especie de humus que alimenta y da origen a una nueva manera de interpretar y entender el mundo transfigurado por el autor en la literatura, por lo cual, tanto Francisco Javier Clavijero, en el siglo XVIII, como José de Alencar, en el siglo XIX, definen, en sus escritos una categoría que marca y señala la cuna de una civilización ya existente que sustenta el origen de una nueva sociedad, de un naciente proyecto político y de una literatura que absorben todos esos elementos y categorías para precisar una literatura nacional y latinoamericana basados en las “antigüedades.”

Alceu AMOROSO LIMA (1965), en su ensayo “*José de Alencar, esse desconhecido?*”, es uno de los autores que describe la importancia de la historia y de las “antigüedades” en el proyecto literario que Alencar crea para comprender el nacimiento de una nación, por lo cual de manera particular describe la importancia del texto *Antiguidade da América* para mostrar la intimidad entre la historia, la literatura y la concepción de las culturas antiguas o indígenas interpretadas en el proyecto literario del autor.

No seu estudo sobre “A Antiguidade da América” que foi dos últimos, apela expressamente para essa contiguidade do fim e do início das civilizações. [...] Alencar arrisca a hipótese, até hoje não confirmada, de que o continente americano é o berço da humanidade. [...] É uma visão cósmica do universo que o anima no fim da vida, quando escreve Ubirajara e alarga o indianismo de O Guarani e de Iracema, para arrancá-lo no passado e no futuro. É por isso que, ao seu indianismo final, que completa com as duas visões anteriores da trilogia, da qual Iracema é o centro, chamamos de indianismo cósmico (AMOROSO LIMA 1965: 63- 64).

Las ideas que Alceu AMOROSO LIMA (1965) va hilvanando en su texto establecen una propuesta entre las antigüedades como la cuna de una civilización y la literatura como parte de un proyecto literario. La obra literaria de Alencar, bajo esa óptica, es una interpretación de carácter mítico, pues según las ideas del autor en la novela *O Guarani* el indianismo tiene un carácter estético y nacional; ya en *Iracema* se presenta una tipología poética y cultural y *Ubirajara* cierra ese ciclo al crear personajes indígenas totalmente ajenos a la cultura europea, por lo cual es una novela de carácter cósmico (AMOROSO LIMA 1965: 46). Las ideas que el autor utiliza muestran la familiaridad entre la historia y la literatura pues en el proyecto de Alencar las novelas indianistas eran parte de la interpretación histórica de la colonización brasileña, por ello, las “antigüedades” como categoría representan la trama entre la historia y la literatura como parte de la formación de una literatura nacional.

El proyecto literario de José de Alencar instrumentaliza la historia y el concepto de las antigüedades para configurar, según las ideas de Afrânio COUTINHO (1980) en la introducción de su obra *Caminhos do pensamento crítico. Vol. 1*, una tradición cultural, en este sentido, el lenguaje tiene un papel fundamental, pues una “Tradición

cultural” (COUTINHO 1980: 15) se crea a partir de la búsqueda de un lenguaje particular, el cual sea capaz de configurar en el texto literario, una realidad, una historia y una concepción originales del mundo. El texto referido, hace mención a los diversos autores brasileños que, bajo la dinámica del proceso de emancipación política en el siglo XIX, utilizaron la literatura como un elemento para crear una identidad nacional bajo lineamientos de carácter político, mostrando con ello la utilidad de la literatura o de la interpretación de la realidad social, política e histórica a partir de la literatura, lo cual muestra el sentido de la historia en el proyecto literario brasileño y, con ello, el vínculo con otras expresiones literarias creadas en el mismo periodo en América Latina.

6. Las antigüedades y los proyectos literarios mexicanos y brasileiros

Estas ideas nos permiten crear un diálogo con otras concepciones y proyectos literarios, por lo cual es pertinente señalar lo siguiente: de la misma forma que Francisco Javier Clavijero en el siglo XVIII, Tadeo Ortiz de Ayala, en el siglo XIX²⁵, escribirá un texto titulado: *México considerado como nación independiente*, en el que desarrollará una reflexión sobre los aspectos políticos, económicos y sociales que son necesarios para crear una nación independiente, la cual, de la misma forma que requiere una economía fuerte, también precisa de una historia antigua y de una literatura.

Jorge RUEDAS DE LA SERNA²⁶ (1996: 7-8), en la “Presentación” del texto *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, reflexiona respecto a aquello que define como la “misión del escritor” a partir de cuatro categorías: la depuración de las costumbres, el robustecimiento de la moral pública, la revaloración del patrimonio geográfico y cultural, y la afirmación de una identidad para fortalecer y crear una conciencia nacional. La literatura, de acuerdo con las reflexiones del autor, es una

²⁵ Tadeo Ortiz de Ayala, en su obra *México considerado como nación independiente y libre*, crea un tratado de carácter económico y político para entender la forma en que se debe construir una nación moderna en el siglo XIX, posterior al proceso de independencia. En dicho texto el autor interpreta el carácter histórico que se desarrolló a partir de las artes, concibiendo con ello la posibilidad de crear una identidad a partir de las diversas interpretaciones artísticas y literarias.

²⁶ El texto de Jorge Ruedas de la Serna es una antología que reúne el estudio de varios especialistas en literatura mexicana del siglo XIX, en la cual la idea de que el escritor, en tanto sujeto social e histórico, tiene una misión representa el punto más importante en el proceso de formación de una identidad nacional, por lo cual las ideas de Jorge Ruedas de la Serna representan la construcción de categorías de análisis para definir el vínculo entre la historia y la literatura.

herramienta que conjuga los elementos más preponderantes para crear una identidad en el siglo XIX. De forma específica, aquello que es definido como la “revaloración del patrimonio geográfico y cultural” establece un punto de encuentro entre las antigüedades con la literatura, pues, las mismas, según el texto de Tadeo Ortiz de Ayala seleccionado, forman parte de una cimiento para comprender tanto los procesos históricos de una nación, así como su civilidad.

En el apartado “De los beneficios del cultivo de las ciencias y las artes”, analizado y seleccionado por Margarita Alegría de la Colina y que forma parte del texto de Jorge Ruedas de la Serna, Tadeo Ortiz de Ayala hace referencia al concepto “Antigüedades” de la siguiente forma:

Los monumentos y hechos auténticos que citamos, y otros muchos que el espíritu de vandalismo y barbarie destruyó [...] no solamente prueban la extensión de pensamientos nobles e ideas grandiosas de los antiguos y modernos mexicanos, sino que immortalizan a unos, colocándolos entre los pueblos inventores y civilizados de la tierra, y honran a los otros, puesto que aún antes de su existencia política, cuentan con el documento que más estiman las naciones, que es la literatura obra del genio y la virtud (ORTIZ DE AYALA 2014: 42).

Aquellas “antigüedades” que forman los monumentos revelan lo que Tadeo Ortiz de Ayala, Francisco Javier Clavijero y el mismo José de Alencar especifican como una “extensión de pensamiento” o “trascendencia” a partir de los vestigios que una cultura dejó como herencia para que otra sea construida de una manera mucho más compleja y profunda en pos de una modernidad o civilización. Ahora bien de estas denominadas “antigüedades” se robustecen los proyectos literarios que forman parte de esa “misión del escritor”, según las ideas de Jorge RUEDAS DE LA SERNA (2014), para desarrollar todo un sistema complejo de representación de la realidad social y política de los países en gestación, los cuales usarán la literatura como una herramienta para entender, según las ideas y categorizaciones de la historia antigua, las transformaciones de un pueblo y su conformación literaria. Respecto a esto, Eduardo F. Coutinho señala que:

A ideia de América Latina se desenha assim para nós como um mosaico de peças díspares, mas com fortes denominadores comuns, como uma região

marcada por grande diversidade, mas que articula o heterogêneo em uma estrutura global permeável, com tudo reconhecível por suas significações históricas e culturais comuns (F. COUTINHO 2003: 42).

Los aspectos en común que definen tanto las antigüedades como categoría histórica en México, a su vez tienen varios puntos de encuentro con la definición desarrollada por José de Alencar en su proyecto literario y en su idea respecto a lo que él, como escritor, tiene que describir en su obra.

De forma particular en su obra “Como e porque sou romancista” (ALENCAR 1959a: 125), crea toda una visión general sobre la forma en que Brasil debe ser dimensionado en la literatura, ya que el carácter regionalista, el urbano y el indianista se vinculan con los procesos históricos que fundamentaron la identidad de una literatura. La historia, en este sentido, juega un papel fundamental para transfigurar los acontecimientos que definieron los procesos identitarios de la sociedad brasileña, así como la simiente que marcó el proyecto literario de Alencar para señalar lo que es la literatura en Brasil, en donde el concepto “antigüedad” tiene un papel fundamental para puntualizar el sustento histórico, antropológico y arqueológico que el autor desarrolla para concebir su novela indianista, así como las diversas novelas históricas en las cuales los documentos que legitiman sus argumentos se vinculan con la plasticidad literaria de sus personajes y de las acciones de los mismos. Ahora bien, de la misma forma en que se desarrolla toda una construcción argumentativa en la obra literaria de Alencar en la categoría señalada, en el texto titulado “*O Rio de Janeiro – prólogo*”, el autor especifica lo siguiente:

Dar a cada um dos antigos edificios da cidade a sua crônica, fazendo-os viver no futuro senão pela sua beleza material, ao menos pelas tradições que encerram; dramatizar a história descrevendo a cena onde se passaram os fatos mais importantes, e apresentando ao vivo os seus personagens e a sua decoração – eis como compreendia o livro que tencionava escrever (ALENCAR 2010: 90).

La historia, para José de Alencar, representa una herramienta con la cual transfigura la realidad e, incluso, si pensamos en su definición respecto al “romance

urbano”²⁷ (ALENCAR 1959b: 691), se vincula en la manera en que los espacios de la ciudad son descritos como parte del escenario donde la historia y las antigüedades constituyen el universo cotidiano de la crónica y de las costumbres descritas por el autor en las novelas que forman parte de este proyecto.

La pertinencia de citar las reflexiones de Eduardo F. COUTINHO (2003), en relación a lo que define como una “literatura comparada en América Latina”, nos permite establecer una comparación respecto a los proyectos literarios desarrollados en Brasil y en México a partir del concepto “antigüedades”. En este sentido, ese mosaico móvil, que representa la realidad de cada país y de sus proyectos culturales e identitarios en el siglo XIX, establece un diálogo en la manera en que son interpretados los acontecimientos históricos, así como la realidad ficcionalizada en las diversas manifestaciones literarias. Por ello, las “antigüedades americanas” y “mexicanas” son la base y el humus de un universo complejo, el cual dialoga a partir de la transfiguración ficcional de la historia y de la manera en que las sociedades son interpretadas a partir de los proyectos literarios, los cuales se sirven de la historia para concebir y transfigurar el mundo a partir de la ficción literaria.

La literatura y la historia, siguiendo este razonamiento, establecen un diálogo y una propuesta en los proyectos políticos que se van conformando en el siglo XVIII y el XIX. Bajo esta óptica, la denominada “historia antigua” es una simiente que va configurando las categorías que denominan a una cultura civilizada para generar con ello una propuesta mucho más compleja en los proyectos literarios que nacieron en el siglo XIX con una idea clara y definida de crear una identidad basada en las costumbres y en la descripción y crítica de los procesos políticos e históricos. Si bien José de Alencar y Francisco Javier Clavijero pertenecen a periodos históricos diferentes, sus ideas respecto a la historia, la descripción de las antigüedades y su configuración en la literatura establecen un diálogo a partir de esa intención, es decir, la de instrumentalizar la historia, en el caso de Clavijero, y la literatura, en el caso de Alencar, para describir un proyecto literario y, con ello, una idea respecto a lo que los autores definen como nación a partir del concepto “Antigüedad”. Para Clavijero representa ese humus de las

²⁷ La definición de “*romance urbano*” de José de Alencar tiene una preponderancia notable en el primer volumen de las obras completas. De forma específica, el texto “*Benção paterna*” define el programa literario que Alencar crea y en él la novela urbana es un elemento que define las costumbres de la sociedad brasileña en el siglo XIX.

antiguas culturas indígenas, grandes y portentosas, y para Alencar el bosquejo de un proyecto literario, el cual utilizará la arqueología, los estudios lingüísticos, las interpretaciones religiosas de un origen civilizado, de esas mismas culturas indígenas que ostentan en su génesis el principio de una civilización moderna basado en el concepto que Clavijero define como “antigüedades”, por lo cual, las “antigüedades mexicanas” y las “antigüedades da América” establecen un diálogo de concepciones ideológicas entre Brasil y México en pos de un proyecto de identidad histórica, política y literaria.

Referencias bibliográficas

ALEGRÍA DE LA COLINA, Margarita. Tadeo Ortiz de Ayala (1780-1833). In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (org.). La misión de escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Ida y regreso al siglo XIX, 2014.

ALENCAR, José de. Antigüidade da América e A raça primogênita. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 2010.

ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: ALENCAR, José de. Obra completa. Volume I. Romance urbano. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959a.

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: ALENCAR, José de. Obra completa. Volume I. Romance urbano. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959b.

AMOROSO LIMA, Alceu. José de Alencar, esse desconhecido? In: José de ALENCAR, José de. Iracema. Edição do centenário. São Paulo, Companhia Aguilar, M.E.C, Instituto Nacional do Livro, 1965.

CANDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos)(1750-1836). Volume 1. São Paulo, Livraria Martins, 1959.

CLAVIJERO, Francisco Javier. Breve descripción de la provincia de México de la Compañía de Jesús, según el estado en que se hallaba en el año de 1767. In: CUEVAS, Mariano (org.). Tesoros Documentales de México. Siglo XVIII. Priego, Zelis, Clavijero. México, Galatea, 1944.

CLAVIJERO, Francisco Javier. Historia Antigua de México. México, Nacional, 1970.

COUTINHO, Afrânio. Introdução geral. In: COUTINHO, Afrânio (org.). Caminhos do pensamento crítico. Volume 1. Rio de Janeiro, Pallas, 1980.

COUTINHO, F, Eduardo. Literatura Comparada na América Latina. Ensaios. Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

MARTINS, Wilson. A literatura e o conhecimento da terra. In: Afrânio Coutinho (dir.). A Literatura no Brasil. Barroco, Neoclassicismo, Arcadismo. Volume 1. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968.

MOREIRA LEITE, Dante. O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia. São Paulo, Livraria Pioneira, 1983.

ORTIZ DE AYALA, Tadeo. De los beneficios del cultivo de las ciencias y las artes. In. RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (org.). La misión de escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Ida y regreso al siglo XIX, 2014. 31 – 37.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. A intriga e a narrativa histórica. Volume 1. São Paulo, Martins Fontes, 2016.

RICOEUR, Paul. Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

RICOEUR, Paul. A ideologia e a utopia. São Paulo, Autêntica, 2014.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. Presentación. In: RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (org.). La misión de escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, Ida y regreso al siglo XIX, 2014.

Varia

Tradução de literatura chicana: entre pontes, muros e fronteiras

Cristiano Silva Barros²⁸

Resumo: O povo chicano, forjado no encontro/confronto entre as culturas mexicana e estadunidense, tem em sua literatura um importante instrumento de construção identitária e afirmação sociocultural. Híbrida e mestiça como os sujeitos que a produzem, tal literatura se caracteriza pela fusão cultural, fundante de sua comunidade, que se materializa no uso de uma linguagem múltipla, plural e polifônica. Assim, devido aos elementos e recursos que os compõem, os textos literários chicanos constituem um instigante desafio para os tradutores que desejem enfrentar a tarefa de fazê-los chegar a leitores de diferentes línguas e culturas. A partir dessa constatação, este artigo se baseia nos principais estudos sobre tradução de literatura chicana realizados nos últimos vinte e cinco anos e delineia a perspectiva teórico-prática predominantemente indicada e defendida por tais estudos, para guiar e orientar a aproximação e o diálogo, via ato tradutório, com os textos multilíngues chicanos, seus autores e sua cultura.

Palavras-chave: Tradução; Literatura chicana; Textos híbridos; Textos multilíngues; Chicano.

Resumen: El pueblo chicano, forjado en el encuentro/la confrontación entre las culturas mexicana y norteamericana, tiene en su literatura un importante instrumento de construcción identitaria y afirmación sociocultural. Híbrida y mixta como los sujetos que la producen, dicha literatura se caracteriza por la fusión cultural, fundante de su comunidad, que se materializa en el uso de un lenguaje múltiple, plural y polifónico. Así, debido a los elementos y recursos que los componen, los textos literarios chicanos son un reto instigador para los traductores que deseen afrontar la tarea de conseguir llevarlos a los lectores de diferentes lenguas y culturas. A partir de esa constatación, este artículo se basa en los principales estudios sobre traducción de literatura chicana realizados en los últimos veinticinco años y describe la perspectiva teórico-práctica predominantemente indicada y defendida por dichos estudios, para guiar y orientar el acercamiento y el diálogo, vía traducción, con los textos multilingües chicanos, sus autores y su cultura.

Palabras clave: Traducción; Literatura chicana; Textos híbridos; Textos multilingües; Chicano.

Abstract: The Chicano people, forged in the encounter/confrontation between Mexican and American cultures, have in their literature an important tool of identity construction and sociocultural affirmation. Chicano literature, hybrid and mixed as its authors, is characterized by the cultural fusion which constitutes its community, materialized in the use of a multiple, plural, and polyphonic language. Thus, due to the elements and resources that compose them, Chicano literary texts are an exciting challenge for translators who wish to face the task of taking them to readers from different languages and cultures. Considering this statement, the present article is based on the main studies on translation of Chicane literature produced in the last twenty-five years, and it outlines the theoretical-practical perspective predominantly indicated and defended by such studies, to guide and lead to an approach and dialogue, through translation, with the Chicano multilingual texts, their authors and their culture.

²⁸ Doutor em Estudos Literários pela Universidade de Texas. Professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: csilvabarros@hotmail.com.

Keywords: Translation; Chicano literature; Hybrid texts; Multilingual texts; Chicano.

Introdução

A comunidade Chicana está conformada por aqueles sujeitos que se situam entre as culturas mexicana e norte-americana e que ocupam, principalmente, o espaço do sudoeste dos Estados Unidos, sobretudo Califórnia, Texas, Arizona e Novo México. A conformação dessa comunidade começa com o processo de invasão e colonização da parte noroeste do território mexicano, pelos Estados Unidos, no século XIX, e tem como ponto de partida a guerra de independência do Texas, em 1836.

Desde os anos de 1820, ocorreram vários conflitos entre o governo mexicano e os imigrantes anglo-texanos, culminando na batalha de San Jacinto, em abril de 1836: um ataque surpresa das tropas anglo-texanas, que dizimou as forças mexicanas locais. Com essa derrota do governo mexicano, o Estado do Texas passou a ser a República do Texas, abrindo o caminho para a guerra posterior entre o México e os Estados Unidos, já que este último, ainda que oficialmente não tivesse entrado no conflito, *“en realidad aportó grandes cantidades de hombres, armas y dinero para sus colegas angloamericanos”* (ACUÑA 1976: 33) do Texas. Além da derrota,

Más importante aún fue el odio generado por la guerra. Se presentó al mexicano como a un enemigo cruel, traicionero y tiránico en quien no se podía confiar. Estas estereotipadas imágenes perduraron hasta mucho después de la guerra y pueden percibirse en las actitudes angloamericanas hacia el chicano. La guerra de Texas dejó un legado de odio y determinó la situación de pueblo conquistado, en que quedaron los mexicanos que permanecieron en territorio texano (ACUÑA 1976: 33-34).

Dando sequência a seu plano expansionista, em 1845 os Estados Unidos anexaram o Texas, que passou a ser um Estado norte-americano, e em 1846, depois de uma tentativa frustrada de ampliar sua fronteira até o Río Grande, declarou guerra contra o México. Após dois anos de um conflito sangrento, em que os anglo-texanos e os anglo-americanos atuaram de forma atroz, cruel e criminosa, o governo mexicano se viu obrigado a aceitar, no dia 2 de fevereiro de 1848, o *Tratado de Guadalupe Hidalgo*, pelo qual *“México aceptaba el Río Grande como frontera con Texas y cedía el sudoeste*

(que abarcaba los actuales estados de Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y partes de Colorado) a Estados Unidos recibiendo a cambio 15 millones de dólares” (ACUÑA 1976: 46).

A partir desse momento, começou a se configurar o que se pode considerar a primeira geração da comunidade chicana: mexicanos que passaram a viver sob o controle dos Estados Unidos, relegados a uma condição de opressão e violência; sujeitos que, ao mesmo tempo, pertenciam e não pertenciam a uma nação que os hostilizava; sujeitos que, ao mesmo tempo, pertenciam e não pertenciam a uma nação, a que foi dividida, violentada e retirada deles à força; sujeitos estrangeiros em sua própria terra e na dos outros; sujeitos do entre-lugar, interculturais, híbridos, já que mexicanos de cultura, mas não de território, e norte-americanos de território, mas não de cultura, nem de direitos iguais. Desse modo, começou *“una nueva era y, según los angloamericanos, contaban con un pueblo homogéneo y racialmente superior para dirigirla. La conquista sentó las bases de la colonia y justificó los privilegios económicos y políticos establecidos por los conquistadores”* (ACUÑA 1976: 50).

Apesar de constituir maioria na região conquistada/colonizada, e, em teoria, serem oficialmente cidadãos norte-americanos, os mexicanos que ali permaneceram continuaram sofrendo os terríveis efeitos de conflitos e disputas anteriores: *“Su modo de vida fue sustituido por leyes, administración, lenguaje y valores anglos, todo lo cual era ajeno al pueblo conquistado”* (ACUÑA 1976: 52). Ademais,

Se desarrolló un sistema de castas que relegaba a los mexicanos al estrato más bajo, debido a su raza y cultura. En otras palabras, se desarrolló una situación colonial entre anglos y mexicanos. [...] El mexicano pasó a ser el sirviente, el trabajador de salario bajo, pero raramente el patrón (ACUÑA 1976: 53).

Essa situação perdurou por décadas e levou ao surgimento de um forte movimento chicano, nos anos sessenta do século XX, que lutou por direitos e por igualdade em solo norte-americano, defendendo um grupo étnico com identidade, cultura, tradições, língua, pensamento, história e imaginário próprios, específicos e diferentes dos marcos culturais dos EUA e do México, mas, ao mesmo tempo, constituído por elementos originários de ambos. Esse movimento reivindicava, portanto, uma condição mais autônoma, um estatuto cultural próprio, como uma etnia outra,

formada a partir do encontro/confronto entre mexicanos e norte-americanos, tanto dentro dos EUA, como na fronteira entre as duas nações. No caso específico da linguagem, tem-se, nesse contexto, o fortalecimento

de uma língua de fronteira que se desenvolveu naturalmente, uma nova língua que corresponde a um modo de viver – não é incorreto, é uma língua viva que busca corresponder aos anseios peculiares de expressão de um povo cuja história é também peculiar. [...] em suma, esse povo não se identifica com o espanhol padrão nem com o inglês padrão, e seu último recurso era a criação de uma língua própria. Essa língua nasceu da necessidade dos chicanos de se identificarem como um povo, uma língua à qual podem ligar sua identidade, sua realidade e seus valores (PORTILHO 2013: 14-15).

O uso desse idioma múltiplo, assim, define a voz, a identidade e o imaginário dos chicanos, pois permite a expressão e a manifestação de um conjunto definido de aspectos discursivos, históricos e culturais e traz à tona sua complexa cosmovisão, que inclui, além de elementos dos EUA e do México, contribuições provenientes do povo indígena Azteca, grupo originário da região antes da chegada dos europeus:

Para reforçar essa ideia de uma nação chicana foi criada a metáfora de Aztlán, o território perdido dos chicanos. Aztlán teria sido, segundo um mito asteca, a terra dos povos indígenas da América na era pré-histórica. O mito de Aztlán, juntamente com a existência de uma língua, o *Spanglish*, e uma cultura próprias, dava aos chicanos uma identidade nacional (PORTILHO 2019: 36).

Dessa forma, essa cultura híbrida, com sua língua também híbrida, de encontros, fusão diferente e semelhante, ao mesmo tempo, do inglês e do espanhol, para lutar, resistir e existir em uma situação de enfrentamento sociocultural, no contexto geográfico em que se encontra, busca defender e afirmar cada vez mais sua condição múltipla, seu (entre)lugar e seu direito a ser outra, a ser uma terceira margem ou via, dentro de outra sociedade; seu direito a construir um caminho dentro de outro, um povo dentro de outro, o que leva seus membros a viverem na pluralidade, transitando entre diferentes culturas e línguas, sem se perder ou se apagar como grupo étnico diferente da sociedade maior que os engloba e oprime. Esses sujeitos devem ser dois e ao mesmo tempo um, lutando, por um lado, por sua inserção no contexto ao qual também

pertencem oficialmente, para obter os mesmos direitos que os demais cidadãos do país; e, por outro, pela afirmação e consolidação de sua identidade e de seu lugar como povo independente e autônomo culturalmente, “sem o desejo de abrir mão de sua cultura nem demandar que o outro o faça, mas sim de propiciar o encontro de ambas as culturas no meio do caminho, formando uma terceira” (PORTILHO 2013: 17).

Segundo GARCÍA (1996: 65), “*El Movimiento Chicano despertó en sus militantes la necesidad de expresarse de alguna manera, sobre todo de cohesionar al grupo de alguna forma*”, por isso, como meio de expressão desse universo chicano, ganha força uma produção literária que contribui para a construção e a expressão da voz dessa comunidade, refletindo e revelando a vida, a língua e a cultura do grupo, e auxiliando na definição, manutenção e difusão de sua identidade e cosmovisão. Além disso, a literatura chicana serve também de instrumento de luta, protesto, denúncia e exposição dos problemas e questões que os chicanos vivenciam em sua condição híbrida, dentro de uma sociedade que os nega:

O Movimento Chicano teve um papel fundamental no florescimento da literatura chicana. Embora já houvesse uma produção literária desenvolvida pela comunidade mexicano-americana há mais de cem anos, foi a partir dos anos 60 que essa produção passou a estar relacionada aos acontecimentos político-sociais. É nesse momento que o termo chicano, originalmente de cunho pejorativo, é adotado pela comunidade para designar os habitantes da fronteira física e/ou cultural entre os Estados Unidos e o México (PORTILHO 2019: 35-36).

A literatura, assim, passa a ser a porta-voz desses indivíduos e dessa coletividade, já que discute temas sociais relevantes e urgentes, bem como outros de caráter mais identitário e filosófico, reivindicando, exigindo, problematizando, e (des)construindo possibilidades, rotas e representações para seu povo:

En general, se podría decir que la literatura chicana [...] es una literatura que si bien da preferencia a los asuntos sociales, también frecuenta otros temas, expresados hoy en tonos que con facilidad pasan de lo social a lo mítico, y en estilos que van de lo realista a lo lírico; que ubica sus narraciones en el campo, el barrio, el pueblo o la gran urbe, que escoge espacios abiertos o cerrados; que utiliza estructuras tradicionales o novedosas pero siempre presentando una visión interna, desde la perspectiva de la cultura chicana (LEAL 1996: 16).

Na proposta literária chicana, o uso da linguagem é fundamental como forma de resistência e afirmação social, política, cultural, discursiva, identitária. Conforme BUENO (2012: 29):

A complexidade que o *code-switching* e outros recursos de multilinguismo podem agregar à linguagem é bastante explorada na literatura chicana, como parte de um projeto no qual os escritores buscam desestabilizar, descontextualizar e recontextualizar a produção de significados de determinado texto.

Em seu trabalho de 2016, BUENO (2016: 22) reafirma que a cultura chicana

constitui-se de um longo e dinâmico processo envolvendo elementos indígenas, hispânicos, mexicanos e anglo-saxões e de uma linguagem e uma literatura atravessadas pelo hibridismo linguístico. Tal hibridismo hoje se expressa em uma ampla gama de variedades linguísticas, falares chicanos e obras literárias que adotam, entre outras estratégias, o chamado *code-switching*, ou seja, a troca constante de códigos linguísticos. Com base no uso concomitante de línguas como o espanhol, o nahuatl (língua falada no império asteca no período pré-colonial) e o inglês, bem como em todas as variedades resultantes do entrecruzamento dessas línguas, as chamadas *braiding languages* (línguas que se entrelaçam) passam a constituir a base para o texto de grande parte das obras literárias chicanas.

Após a contextualização oferecida nas páginas anteriores, as perguntas que surgem, e que norteiam este estudo, são: como traduzir textos pertencentes à literatura chicana? Como traduzir a linguagem híbrida, múltipla e plural, que constitui elemento fundante desses sujeitos, de sua cultura e de seu universo literário? Para responder a esses questionamentos, o objetivo do presente artigo é traçar um panorama dos principais trabalhos, realizados ao longo dos últimos vinte e cinco anos, que tratam das especificidades e dos desafios que esses textos oferecem a seus tradutores, com o intuito de delinear a perspectiva teórico-prática predominante nos referidos trabalhos, bem como os caminhos e as estratégias, por eles indicados, para realizar a instigante e necessária tarefa de aproximação e diálogo com os textos multilíngues chicanos – e, consequentemente, com seus autores, sua comunidade e sua cultura –, via ato tradutório.

Tradução de literatura chicana

Em 1996, Claire JOYSMITH (1996: 104), ao falar da tradução de textos narrativos e poéticos de escritoras chicanas para o público mexicano, discutia a proposta de “*una traducción que aparezca cara a cara con el texto original*”, na qual “*se intenta hacer resaltar las resistencias y efectos variados presentes en los textos chicanos, los cuales, de leerse sólo en español, podrían perder parte de su impacto y de su significación múltiple*”. Como para a autora uma tradução desse tipo é linguística e, também, cultural (JOYSMITH 1996: 105), em muitos casos não é possível traduzir todo o texto para a língua de chegada, fazendo-se necessário manter termos e referências culturais na língua original, valendo-se, para isso, do uso de recursos e estratégias que possam manter as marcas linguísticas, culturais, políticas, ideológicas, identitárias, subversivas etc., presentes nos textos chicanos, o que demanda do tradutor a tomada de decisões importantes nessa relação com a alteridade chicana:

possible alternative markers could be to leave certain words in English as they appear in the original text, choosing, as an alternate resistance strategy, not to translate them into Spanish. Another strategy is to point out these markers by using italics and/or bold type, depending on the case [...] (JOYSMITH 1996: 105).

Assim, o uso desses recursos serve para marcar a alteridade chicana nos textos traduzidos ao espanhol e “*le recuerda de manera iterativa a la lectora/lector a través de marcadores sui generis –es decir, negritas, subrayado, presencia del inglés– que se está jugando con otro tipo de marcadores creados para fines específicos*” (JOYSMITH 1996: 106). Para JOYSMITH (1996: 107), esses gestos tradutórios trazem ao público de chegada a identidade chicana, e tudo o que ela carrega, o que fomenta, possibilita e conduz a um diálogo intercultural, a um processo de deslocamento identitário, cultural, linguístico, político etc., nesse público:

Quisiera pensar que la traducción de estas fronteras le permitiría a ese público mirarse y mirar su cultura, sus rasgos identitarios, “desde afuera”, desde el

otro lado del espejo, iniciando así un proceso abierto a la deconstrucción/ revisión de una imagen identitaria mexicana, que pueda llevar a la reconstrucción/resignificación a partir de un proceso complejo y arduo, pero indispensable, de cuestionamiento y redefinición.

Anos depois, em 2004, Nieves Jiménez CARRA (2004: 49), ao analisar a tradução feita por Liliana Valenzuela, publicada na Espanha, da obra *Caramelo or Puro Cuento*, de Sandra Cisneros, escritora chicana, também ressalta o fato de que “*a lo largo de la obra, la traductora añade frases, términos e interjecciones en inglés, con el fin de crear en el lector español un efecto parecido al que la autora quiso crear en el anglosajón*”. Associadas ao uso de termos e expressões em inglês, CARRA identifica outras estratégias, algumas, inclusive, oriundas do próprio texto original, usadas por Valenzuela em sua tradução: traduções e explicações próximas no texto; uso do contexto como apoio para a compreensão de palavras, expressões ou frases da outra língua; compensação da alternância de códigos em diferentes lugares do texto, para recuperar perdas em outros; uso de aspas, negrito e itálico para marcar diferenças e mudanças de línguas no discurso; manutenção de interjeições e vocativos do inglês, ou do espanhol.

No exemplo a seguir (em que TO se refere ao texto original e TM, ao texto meta), podemos observar algumas dessas estratégias:

- Shut up, stupid.
- I'm telling. Ma, Amor told me “shut up, stupid” (TO: 12).

- *Shut up, stupid.*
- Te voy a acusar. Ma, Amor me dijo “cállate estúpida” (TM: 26).
(CARRA 2004: 50)

Observa-se, no fragmento acima, o uso de itálico para marcar a expressão da outra língua, bem como o fato de que a tradutora se valeu da lei de compensação, já que aproveitou uma expressão de forte impacto discursivo/enunciativo/pragmático do texto fonte, e com papel central no diálogo traduzido, e a manteve em inglês; essa expressão se repete no original, o que permitiu à tradutora usar a mudança linguística no lugar da repetição, mantendo, assim, o pluralismo linguístico do original, e construir um apoio,

pelo uso de uma tradução interna localizada próxima à expressão da outra língua, que auxilia a compreensão do texto meta por parte do leitor de chegada.

Desse modo, a partir de suas análises, CARRA (2004: 56-57) conclui que a tradução de Valenzuela,

en consonancia con la estrategia seguida por Cisneros, logra recrear este mundo de bilingüismo añadiendo, a lo largo de la obra, términos, expresiones y frases en inglés, a modo de compensación. Las estrategias que utiliza Liliana Valenzuela son las mismas que las usadas por la autora. Sin embargo, su empleo varía en función de la redacción del texto meta. De esta forma, no siempre que se incluye cambio de código en el original, lo encontramos en la traducción, y viceversa.

Se por um lado temos experiências como a descrita por CARRA (2004), em que a tradução se alinha à proposta híbrida do original, por outro, há projetos tradutórios como o realizado por Roberto Cantú em 1994, em sua tradução do romance chicano *Pocho* (1959), de José Antonio Villarreal. MATELO e SPOTURNO (2010: s. p.), em seu estudo publicado na Argentina, se debruçam sobre o texto meta de Cantú e identificam em suas análises deslocamentos enunciativos, principalmente na tradução de nomes próprios e nas escolhas de linguagem, que afetam “*sin duda, la identidad multicultural del personaje en el texto meta*” e “*se desdibuja la gran heterogeneidad que, a través de esta conjunción de voces, se verifica en el original de Villarreal*”.

Assim, para os autores desse estudo, a tradução de Cantú é domesticadora e apaga a heterogeneidade e a pluralidade do texto original; por isso, concluem que:

El análisis del caso de la traducción de Pocho al español nos permite afirmar que hay una distancia marcada entre el texto fuente y el texto meta, que se presenta ante el lector mexicano, en particular, e hispanohablante, en general, como parte de una discursividad que se asocia y restringe más a la cultura y la historia mexicanas que el texto original, el cual presenta, como queda dicho, una trama identitario-cultural más compleja. Este desplazamiento en el texto meta orienta el discurso hacia una cosmovisión que entra en conflicto con la propuesta del texto fuente (MATELO; SPOTURNO 2010: s. p.).

Essa postura tradutória homogeneizadora também é encontrada por PONZ (2010: 86), quando analisa traduções de obras de Sandra Cisneros, feitas na Espanha no início dos anos 90 por Enrique de Hériz. A pesquisadora indica que algumas delas

pueden ser consideradas domesticantes, porque se optó por neutralizar el idioma y utilizar un registro estándar y peninsular del español. De esta forma, a pesar de transmitir el sentido, a pesar de que se sabe qué está ocurriendo en cada momento, no se es capaz de contextualizarlo adecuadamente, dado que el tono de la novela, el habla de los personajes, no se corresponde con el contexto que habitan. Al perderse el tono, se pierde también gran parte de la carga ideológica del original, transmitida a través del lenguaje.

PONZ (2010: 87) levanta alguns fatores que podem influenciar na realização desse tipo de tradução: relações de poder, hierarquias culturais, mercado editorial, pouco conhecimento acadêmico sobre literatura chicana e sobre tradução de textos híbridos. E em contraposição a essas traduções domesticadas, a estudiosa aponta outras, das mesmas obras de Cisneros, feitas por Liliana Valenzuela e Elena Poniatowska, e encomendadas pela própria Cisneros alguns anos depois das traduções anteriores, indicando como essas últimas traduções são um pouco mais autorais, linguística e culturalmente hibridizantes e polifônicas (PONZ 2010: 87-88).

Como se viu nos estudos comentados até aqui, há dois grandes caminhos, de modo geral, para a tradução de textos híbridos como os chicanos. Retomando as palavras de Pilar Godayol, tradutora de várias obras de Sandra Cisneros ao catalão, PONZ (2010: 84) sintetiza essas duas perspectivas tradutórias. Segundo a pesquisadora, Godayol

afirma que la reescritura de las autoras chicanas puede hacerse desde dos perspectivas: sin tener en cuenta la otredad que pretenden transmitir y, por lo tanto, respetando conceptos como la equivalencia total que han estado presentes en los discursos hegemónicos a lo largo de la historia de la traducción. O desde la hibridación (con)textual que presenta la propia autora, un espacio donde no existen los significados únicos y el traductor es más consciente de sí mismo y de la otredad.

Em 2011, também na Espanha, CAMPS analisou a “*Nota a la traducción: el revés del bordado*”, escrita por Valenzuela em sua tradução da obra *Caramelo or Puro*

cuento, de Sandra Cisneros, para delinear a perspectiva adotada pela tradutora. Seu ponto de partida é que a própria autora chicana, Cisneros, sinaliza outro paradigma para a tradução de seus textos, um paradigma baseado na recriação:

Sin explicitarlo, Cisneros entiende que plantear una traducción literal, “fiel” al original en el sentido tradicional del término, no es posible en su obra sin “traicionarla”. La intraducibilidad, pues, a la que hace mención la autora se cifra tan sólo en clave tradicional, de “fidelidad” y “literalidad” al texto original. Hasta cierto punto, lo que Cisneros reclama es un/a traductor/a creativo/a (con “a very creative mind”) [...] (CAMPS 2011: 343).

CAMPS (2011: 352) conclui com suas análises que, seguindo a perspectiva indicada pela autora do original, Valenzuela realiza uma tradução que prioriza a heterogeneidade, a estrangeiridade e a polifonia do texto fonte, já que o propósito de seu texto meta

ha sido reflejar, con éxito a nuestro entender, una pluralidad lingüística que no sólo enfatiza las diferencias entre español e inglés, sino también, y muy especialmente, las diferencias sociales entre los que hablan el español de México, los que hablan el español de los chicanos, los que hablan el inglés de la frontera, o los que hablan el inglés estándar.

A perspectiva contemplada por Valenzuela em seu processo tradutório, portanto, é de uma “*traducción como (re)escritura. Una traducción híbrida, ni mexicana ni americana, para un texto original híbrido, ni americano ni mexicano, sobre una realidad híbrida, ni americana ni mexicana (sino todo lo contrario): ‘el revés del bordado’*” (CAMPS 2011: 353).

Elena ERRICO (2013: 239) analisou “*la traducción al español de una obra del dramaturgo chicano Carlos Morton, Johnny Tenorio (Morton 1988), llevada a cabo por Eduardo Rodríguez Solís (Morton 1999)*”, e mostrou “*cómo en la traducción al español mexicano se ha conseguido mantener la hibridez de los textos sin sacrificar su recepción y su verosimilitud*”.

ERRICO mostra em seu estudo, publicado na Itália, como a tradução de Eduardo Rodríguez Solís faz um movimento pendular entre aproximar o texto original ao contexto do leitor meta e aproximar o leitor meta ao contexto do texto original. O

primeiro se dá pela via da tradução de corte mais cultural, em que são usados elementos da cultura (linguísticos, comportamentais etc.) do leitor meta, para se aproximar dele e lhe permitir uma compreensão maior do texto. O segundo se dá pela via da tradução de corte mais funcional, em que são usados elementos da cultura do texto de origem (linguísticos, comportamentais etc.), para deslocar e conduzir o leitor meta a um diálogo e a uma compreensão maior da condição, da experiência e da identidade chicana. Esse movimento constitui, pois, um percurso tradutório também híbrido, como o é o objeto original, realizado em uma terceira via, em uma terceira margem, em um entre-lugar, ora domesticando o original, ora estrangeirizando a tradução:

las estrategias traductorales que escoge Eduardo Rodríguez Solís son muy intervencionistas y atrevidas, pues, según mi experiencia, se toman libertades que muy rara vez están permitidas al traductor. En este caso, el resultado ha sido una combinación lograda entre la salvaguarda de la subversión del texto original, que se expresa primeramente a través del uso de variedades lingüísticas no normativas, y la preocupación del traductor por ser comprendido más allá de la comunidad chicana bilingüe y más allá de los hablantes de español mexicano (ERRICO 2013: 252).

A pesquisadora descreve o cenário linguístico presente na obra de Morton como heterogêneo e diverso e alerta que “*para la interpretación del mensaje es fundamental no solamente tener en cuenta la copresencia de múltiples variedades, sino también las relaciones funcionales y de poder que se establecen entre ellas*” (ERRICO 2013: 242). Assim, afirma que “*El reto de una traducción de este tipo se halla en buscar un camino intermedio entre la salvaguarda del idiolecto literario con el que se construye el texto y la necesidad de facilitar al público la comprensión y la experiencia estética [...]*” (ERRICO 2013: 242). Por isso, sugere “*un enfoque más abarcador, interdisciplinario, que aborde la traducción en primer lugar como hecho cultural e ideológico*” (ERRICO 2013: 242), uma tradução “*sometida a los condicionantes sociales, culturales e ideológicos del contexto donde se encuentra inmersa y, no último, a la subjetividad del traductor y de su interpretación*” (ERRICO 2013: 243).

Em sua análise da tradução da peça de Morton, ERRICO (2013: 246) mostra como o tradutor, atuando com autonomia, com visibilidade, como um coautor, resolve “*la disyuntiva naturalización-extranjerización salpicando el texto de elementos*

foráneos, tomados de la otra lengua del continuum bilingüe chicano”, e põe em prática uma

idea de la traducción no como mera puesta en relación de textos, sino como compleja operación de mediación cultural en la cual el traductor se sitúa casi en pie de igualdad con el autor para re-crear su mensaje. De esta manera, a través de pequeñas infidelidades textuales, el traductor se muestra fiel a su autor en un nivel más profundo, el del querer decir (ERRICO 2013: 247).

Vejamos um exemplo de como Solís mantém o hibridismo linguístico da obra original e o “*querer decir*” do autor e de seu texto:

TO

Johnny: (*Passionately, he snatches up ANA into his arms*). ¡Véngase conmigo, Mamasota!

Ana: (*Barely protesting*) ¡Ay Señor! ¡Déjeme! ¡Soy señorita y estoy prometida! (Morton 1988: 5).

TM

Johnny: (*Passionately, atrapando a ANA*). ¡Véngase conmigo, mamasota!

Ana: (*Protestando con descaro*) ¡Ay señor! *Leave me alone!* ¡Soy señorita y estoy comprometida! (Morton 1999: 90). (ERRICO 2013: 249-250)

Como se pode notar, também usando a lei da compensação em uma fala em que a personagem no texto fonte se vale apenas do espanhol, o tradutor insere uma expressão em inglês, em itálico, marcando, assim, o jogo e a relação entre os dois idiomas envolvidos na construção da obra; além disso, mantém em inglês uma das palavras das indicações entre parênteses, igualmente com o objetivo de tornar seu texto meta mais híbrido e polifônico para o leitor de chegada.

Outro exemplo oferecido por ERRICO (2013: 250), e que demonstra como o tradutor mantém a alternância de códigos e o bilinguismo do original no texto meta, é o seguinte:

TO

Don Juan: (*entering bar*) Berta! Are you open?

Berta: Claro que sí, pásele, pásele, Don Juan. I was playing one of my favourite rancheritas (Morton 1988: 6).

TM

Don Juan: (*entrando*) Berta! ¿Está abierto?

Berta: Claro que sí, pásale. Pásale, Don Juan. *I was just* tocando *one of my favorite* rancheritas (Morton 1999: 90).

Nesse caso, observa-se claramente como o hibridismo do texto fonte se preserva no texto traduzido, já que

Una oración entera se mantiene en inglés, con la introducción de un cambio de código al español en una de las palabras clave de la oración. Se trata de una opción que, sin perjudicar la comprensión, contribuye a sacar al público de la burbuja tranquilizadora de los sonidos familiares (ERRICO 2013: 250-251).

Em seu estudo de 2014, publicado na Venezuela, OCAÑA e ZARO propõem um exercício tradutório de capítulos da obra *From This Wicked Patch of Dust*, de Sergio Troncoso, escritor chicano. Baseados em estratégias levantadas de diferentes autores, tradutores, pesquisadores e estudiosos (principalmente Anna Maria D'Amore), partem da premissa de que é “*importante, en el momento de traducir, tomar en cuenta entonces que el texto meta debe intentar producir un texto que represente a la cultura en cuestión*” (OCAÑA; ZARO 2014: 253). Colocam-se, portanto, contra uma tradução domesticadora, já que, “*al ‘domesticar’ la literatura híbrida, en la que se usa cambio o alternancia de códigos, se perderían los referentes culturales, las equivalencias culturales y la esencia de la realidad que el autor ha querido reflejar*” (OCAÑA; ZARO 2014: 253). Por isso, sugerem, também, que, ao se traduzir esse tipo de textos, “*se recurra a la estrategia extranjerizante, ya que esta permite mantener la realidad de la cultura del texto de origen (D’Amore, 2009 y 2010)*” (OCAÑA; ZARO 2014: 254).

Os autores detalham e exemplificam sua postura tradutória, ao longo do estudo, por meio de casos e situações em que se valem de recursos como: o uso de compensação, autotradução, inserção e manutenção de termos e expressões em inglês, tradução literal de termos e expressões de um idioma a outro etc. Alguns exemplos dessas estratégias são apresentados a seguir:

TO: “You don’t even have running water! Or electricity! Y los niños?” (p. 2)

TM: “—Pero si no tienen agua potable, no electricity! ¿Y los niños?”
(OCAÑA; ZARO 2014: 261; grifos dos autores)

TO: “Por supuesto, Cuauhtémoc. Whatever you want, m’ijo.” (p. 3)

TM: “—Por supuesto, Cuauhtémoc. Whatever you want, lo que quieras mijo”.
(OCAÑA; ZARO 2014: 263; grifos dos autores)

TO: “Don’t worry. There are plenty of gente decente in Ysleta. [...]” (p. 3)

TM: “—No te preocupes. Hay mucha decent people en Ysleta. [...]”.
(OCAÑA; ZARO 2014: 266; grifos dos autores)

Como se pode notar nos excertos anteriores, OCAÑA e ZARO realizam uma tradução estrangeirizada, que preserva o Outro no texto meta, com seu hibridismo, sua linguagem e, conseqüentemente, sua identidade, o que aproxima o leitor do texto traduzido a esse Outro, à sua origem, à sua cultura, ao universo que o autor encena em seu texto fonte, gerando, assim, empatia e estabelecendo contatos, pontes e diálogos culturais:

Por último, tomamos en cuenta que las traducciones de obras chicanas que no se han sometido a una estrategia de domesticación han tenido mejor recepción, sobre todo en países latinoamericanos, y a partir de este ejercicio hemos comprobado que se puede emplear una serie de técnicas para intentar mantener la hibridez, los referentes culturales y el cambio de código en el texto meta. A partir de ellas, se intenta respetar la cultura del otro y expresar la esencia de lo que el autor ha querido demostrar con el TO (OCAÑA; ZARO 2014: 270).

CLARAMONTE (2015) comenta em seu trabalho, publicado na Espanha, as traduções da obra *Woman Hollering Creek*, de Sandra Cisneros, feitas por Enrique de Hériz (1992) e Liliana Valenzuela (1996). Partindo da pergunta “¿cómo traducir éticamente a estos autores en los que la subversión del lenguaje dominante es su manera de expresar la etnicidad?” (CLARAMONTE 2015: 353), a autora do estudo analisa trechos das duas traduções, mostrando a diferença de postura entre elas, como se pode constatar no exemplo a seguir:

En «Los Acknowledgements», por ejemplo, Sandra Cisneros da las

Gracias to my mother, la smart cookie, my S&L financial bailout more times than I’d like to admit [...]

Rubén, *late or early*, *una vez o siempre* —*gracias*.

La casita on West Eleventh Street. A borrowed blessing! (Cisneros, 1991: IX)

Valenzuela traduce:

Gracias a mi madre, la *smart cookie*, mi *S&L financial bailout* más veces de las que me gustaría admitir [...]

Rubén, *late or early*, *una vez más o siempre* —*gracias*.

La casita de West Eleventh Street. *¡A borrowed blessing!* (Cisneros, 1996: XV)

Y la traducción de Hériz:

Gracias a mi madre, una chica despierta, mi fiadora financiera en más ocasiones de las que me gusta admitir [...]

Rubén, tarde o temprano, *una vez o siempre*: *gracias*.

La casita de West Eleventh Street. *¡Una bendición prestada!* (Cisneros, 1992: 9-10)

(CLARAMONTE 2015: 354-355)

Nota-se, claramente, pela comparação entre os fragmentos anteriores, que a tradução de Enrique de Hériz é “*una domesticación tan obvia*”, sem elementos de distorção e subversão (CLARAMONTE 2015: 355), alterando, inclusive, elementos gráficos do original, como se pode notar na substituição do travessão por dois pontos; enquanto isso, “*Valenzuela respeta ese lenguaje híbrido que utiliza Cisneros, mezcla el inglés y el mexicano, dejando así patente que es muy consciente de hasta qué punto el lenguaje refleja una situación de mestizaje, de entre, de con*” (CLARAMONTE 2015: 354). Tal situação de mestiçagem pode também ser observada na dimensão gráfica do texto meta, quando a tradutora utiliza a pontuação do espanhol em uma frase em inglês, “*¡A borrowed blessing!*”, restaurando (de maneira metafórica e simbólica, mas também concreta, material e visual) a condição de fusão entre os dois idiomas, em que um está organicamente imbricado no outro, dentro do outro, acolhido e acolhendo o outro.

Dessa forma, seguindo a mesma linha dos trabalhos comentados anteriormente, CLARAMONTE (2015: 360) responde sua pergunta de partida afirmando que traduzir eticamente significa colocar em prática uma noção do ato tradutório como

una manera inevitable de toparnos con el otro, con las migraciones y las identidades nacionales, con lo global y lo local, con el problema de los márgenes, con la diferencia, con aquello con lo que a veces coincidimos y que

en otras ocasiones detestamos. Y nos topamos con todo esto porque, al traducir, invadimos espacios, ocupamos espacios ajenos y lejanos que se superponen y a veces chocan entre sí. Al traducir, damos forma a esos espacios [...].

Os estudos discutidos até este ponto se referem a processos tradutórios que envolvem, no geral, as duas principais línguas presentes na realidade cultural chicana, a saber, o inglês e o espanhol; tratam, sobretudo, de traduções que levam para os contextos em que predomina a língua espanhola aqueles textos em que predomina a língua inglesa. No entanto, há também trabalhos que se dedicam a refletir sobre como traduzir as textualidades literárias chicanas para outras línguas, diferentes daquelas que compõem o universo cultural do texto de origem; portanto, no panorama que aqui se traça, devem-se incorporar também as pesquisas, análises, propostas e reflexões relacionadas a atos e processos tradutórios que levam os textos híbridos chicanos ao diálogo e ao contato com uma terceira língua/cultura, que colocam em cena e em jogo outra língua/cultura, para fazer que tais textos – e a linguagem, a cultura, o contexto, os sujeitos e as identidades que carregam – cheguem a outros sujeitos/leitores e a outros contextos e culturas.

O primeiro trabalho que se deve comentar aqui é o de Pilar GODAYOL, também publicado na Espanha, em 2008, que aborda a tradução, realizada por ela em 2001, de poemas chicanos ao catalão, na qual se vale, igualmente, de uma proposta/perspectiva tradutória hibridizante, como as descritas anteriormente.

Para GODAYOL (2008: 19):

Solamente las (re)escrituras mexicanas responden a un talking back, porque con su traducción vuelven a casa: se dirigen a un público lector mexicano que, a menudo, no sólo se ve representado en la misma narrativa, sino que también ve representadas palabras y expresiones de su lengua. En los textos originarios, el código dominante es el inglés y el español mexicano representa la ruptura. En las (re)escrituras mexicanas, el código dominante es el español mexicano y la subversión la provoca el inglés. Hay, pues, un retorno invertido, un intercambio entre los códigos lingüísticos dominantes y los marginales.

Segundo a tradutora e pesquisadora, esse movimento não é possível quando se traduz literatura chicana a outras línguas, já que o universo ao qual o texto meta se

dirige é outro, um terceiro, que não compartilha, de modo mais específico, as línguas e culturas imbricadas no texto fonte:

Como es obvio, traducir textos chicanos al catalán y a otras lenguas que no sean el español mexicano no puede ser el talking back de las traducciones mexicanas, porque ni nuestro público lector se ve representado en los textos originarios ni ve representadas expresiones de su lengua (GODAYOL 2008: 20).

GODAYOL (2008: 20), em concordância com JOYSMITH (1996) na ideia de que “*los textos de partida ya llevan la carga de la traducción lingüística y cultural*”, também defende que “*sus (re)escrituras a otras lenguas deberían conseguir transmitir una experiencia lectora similar*”. Assim, para a autora (GODAYOL 2008: 21),

una posible solución es utilizar el catalán, que es lengua minoritaria, como lengua dominante y el español mexicano y el inglés, que son lenguas mayoritarias, como lenguas subversivas. De esta manera se intenta crear una subjetividad no binaria que celebre la convivencia lingüística y cultural.

Veja-se abaixo, como exemplo dessa convivência linguística e cultural proposta, um poema de Beverly Silva, escritora chicana, traduzido por GODAYOL (2008: 22):

Tu ets
la salsa en l'enchilada
la carn en el burrito
l'oliva en el tamal
la xocolata en el mole
el chile en les mongetes
el tequila en la margarita.
Tanmateix, puc viure sense tu, *my love*.
(Beverly Silva, “Without you I am nothing”, en Godayol 2001)

Percebemos no texto acima um gesto tradutório que faz dialogar a língua/cultura de chegada com as línguas/culturas de partida, em um movimento que não busca sair de um lugar e chegar a outro – gerando distanciamento, desconexão –, mas sim percorrer juntos o caminho – gerando contato, conexão –; um movimento que não tem como objetivo partir e chegar, mas sim construir o que está entre esses dois pontos, a própria

ponte: o texto traduzido não pretende a pura e distante chegada ao catalão, mas sim uma aproximação ao texto chicano, uma ampliação de vozes, uma junção de línguas e culturas, uma convivência, que origina, outra vez, um artefato familiar e ao mesmo tempo outro, tanto para catalães, quanto para o próprio texto original. O poema traduzido por Godayol se faz ponte ao trazer para o leitor catalão, em língua espanhola, a cultura gastronômica mexicana (*enchilada, burrito, tamal, mole, chile, tequila, margarita*), compondo uma declaração de amor que finaliza com uma expressão, em língua inglesa, tão própria e representativa da cultura estadunidense: “*my love*”.

Para GODAYOL (2008: 23-24), essa abordagem é necessária, já que “*la literatura de este tipo y su traducción forman parte de la frontera misma, una tierra de nadie donde no hay centros absolutos y se trascienden los binarismos culturales que a menudo nos limitan*”.

Nessa mesma direção, BUENO (2012: 13), em dissertação defendida no Brasil, afirma que a tradução “pode ser pensada como uma atividade que necessariamente atua na constituição de novas fronteiras e que representa uma alternativa de atuação e intervenção política, sobretudo em contextos de exploração social e de colonização”. A partir dessa premissa, discute possibilidades tradutórias para a língua portuguesa da obra *Borderlands/La Frontera*, da escritora chicana Gloria Anzaldúa. Para a pesquisadora (BUENO 2012: 44-45), o que faz Anzaldúa nesse texto, já considerado um clássico e uma referência no campo dos estudos chicanos, é

se apropriar de discursos e idiomas ditos legítimos em determinados contextos de poder e dominação para, em seguida, recontextualizá-los a fim de estabelecer uma constante reconfiguração de novas identidades, como resistência ao poder instituído. Ao tradutor, nessa situação, cabe a adoção de determinadas estratégias discursivas que não só refletem sua interpretação do texto original, mas também sua ideologia frente às questões e ao contexto em que o texto a ser traduzido se situa.

Nesse sentido, ressaltando o caráter político de todo ato tradutório, e considerando as características e a proposta do texto de Anzaldúa, argumenta que:

Se pensarmos em tradução ética, conforme o conceito é definido por Antoine Berman (2002), é possível concluir que, em contraposição à má tradução, ou seja, àquela “que, geralmente sob pretexto de transmissibilidade, opera uma

negação sistemática da estranheza da obra estrangeira”, ética seria a tradução que, a partir da “visada ética” que a rege, aceita e assume a estranheza do texto estrangeiro e do outro (BUENO 2012: 46).

Seguindo os direcionamentos antes apontados, BUENO propõe uma tradução de corte mais estrangeirizador do seguinte trecho da obra de Anzaldúa:

The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds (BUENO 2012: 47).

A fronteira EUA-México *es una herida abierta*, na qual o Terceiro Mundo entra em atrito com [o] primeiro e sangra (BUENO 2012: 49).

E comenta assim seu ato tradutório:

Analizando a frase original e a tradução acima, pode-se concluir que o caráter de estranheza assumido pelo idioma espanhol (e representado pela grafia em itálico) foi mantido na tradução. Além disso, a ferida, que na frase original ressoa como em uma fenda, no uso de quatro palavras em espanhol em meio a uma frase em inglês, também se manteve na tradução: a fronteira continua sendo “uma ferida/fenda aberta”, escrita em espanhol no meio da frase em português (BUENO 2012: 49).

BUENO (2012: 69-70) sugere, portanto, que é necessário considerar, para a tarefa de traduzir textos chicanos, a figura de um tradutor híbrido, como Quetzalcóatl, divindade asteca híbrida, fusão e mestiçagem de serpente e águia:

Nesse sentido, a imagem de Quetzalcóatl, que na tradição asteca reunia elementos femininos e masculinos e extrapolava a ideia de uma entidade una, reflete a subversão desses modos tradicionais de se compreender o sujeito e a cultura, e promove modelos nos quais o produto pode ser maior e mais complexo do que a soma de suas partes. No nível da língua, a literatura chicana, ao resgatar elementos híbridos e mestiços dos falares chicanos, é bastante representativa de tal subversão, e por esse motivo exige de qualquer tradutor um esforço nesse sentido, uma reflexão que vá além das fronteiras da transposição e da fidelidade.

Um tradutor híbrido, então, seria aquele que se situa, se move e opera entre a domesticação e a estrangeirização, entre a violência e a não violência, entre a imposição

e o diálogo, entre a visibilidade e a invisibilidade, entre a serpente e a águia, produzindo um texto na terceira via, no entre-lugar, e concretizando, ao mesmo tempo, dois polos dicotômicos, nenhum deles, e um terceiro, produto maior dos outros dois. Nessa perspectiva, traduzir é habitar “o limite da experiência de travessia, da experiência da distância entre o aqui e o lá” (BUENO 2012: 72); mais que ligar dois pontos, duas margens separadas, a tradução é a própria conexão entre eles, a própria ponte entre eles, o próprio caminhar, o próprio percurso, o próprio trânsito entre eles, a terceira margem.

Em sua tese de doutorado defendida em 2016, também no Brasil, BUENO (2016: 42) segue na mesma linha de sua dissertação de 2012 e parte da ideia fundamental de que todo texto é um processo de construção e de que “mais do que uma reprodução ou um resgate dos significados, a leitura é a própria textualização, é performance e ato de intervenção”. Relacionando essa premissa ao ato tradutório, a pesquisadora (BUENO 2016: 42) afirma que:

Se considerarmos o ato tradutório como nada menos que uma forma especial de ler e re-escrever um texto, não apenas o caráter de intervenção da leitura fica mais evidente, mas também as forças e as relações de poder que orientam essa tessitura contínua do texto. Contudo, pensar a tradução por essa perspectiva pós-estruturalista requer um rompimento com as tradicionais formas de pensar a tradução e o tradutor.

Nesse seu trabalho, BUENO, novamente, se debruça sobre a obra *Borderlands/La Frontera – The New Mestiza* (1987), da escritora e pesquisadora chicana Gloria Anzaldúa, resalta seu caráter híbrido e político e discute caminhos para uma possível tradução desse texto ao português. Como exercício tradutório reflexivo, propõe-se agora a traduzir um poema de Anzaldúa, retirado da referida obra, e, para tal tarefa, se baseia nas ideias benjaminianas de tarefa-renúncia e sobrevida do original, assumindo que

a violência é uma das dimensões de qualquer ato de tradução: o corte temporal, representado na recuperação de um passado inevitavelmente vinculado ao presente e, por tal motivo, traidor de qualquer possibilidade de se voltar ou alcançar uma origem; o corte do tecido textual, que recebe uma língua estranha, o português, e que assinala diferentes possibilidades de significação; o corte que se incute à própria “integridade” da obra, visto que, ao mesmo tempo em que se tece uma tradução, surge também um original (um original posterior à tradução

na medida em que só se pode chamá-lo como tal no momento em que se começa a traduzi-lo) e, nesse tecer que se aproveita da linha usada em uma trama anterior, o texto que vai sendo traduzido se assinala, como anunciou Benjamin, como suplemento, como sobrevida do suposto original (BUENO 2016: 124).

Em consonância com essas orientações, BUENO (2016: 125) oferece seu texto meta, do qual reproduzimos um fragmento, após a reprodução do mesmo fragmento do texto fonte (BUENO 2016: 174):

[...]

I press my hand to the steel curtain—
chainlink fence crowded with rolled barbed wire—
rippling from the sea where Tijuana touches San Diego
unrolling over mountains
and plains
and deserts,
this “Tortilla curtain” turning into el *río Grande*
flowing down to the flatlands
of the Magic Valley of South Texas
its mouth emptying into the Gulf.

1,950 mile-long open wound
dividing a *pueblo*, a culture,
running down the length of my body,
staking fence rods in my flesh,
splits me splits me
me raja me raja

[...]

[...]

Eu aperto com minhas mãos a cortina de ferro –
cerca que é elo da cadeia, coroada com arame farpado –
ondulando com o mar, onde Tijuana toca San Diego
estendendo-se sobre montanhas
e planícies
e desertos,
esta “Tortilla Curtain” transforma-se no Río Grande
escorrendo pelas terras planas
do Magic Valley of South Texas
abrindo e esvaziando sua boca no Golfo.

Ferida aberta de 1.950 milhas
dividindo *un pueblo*, uma cultura,
percorrendo toda a extensão do meu corpo,
fincando a cerca em minha carne
divide-me divide-me
me raja me raja

[...]

O texto fonte está escrito com predominância do inglês e uma significativa presença do espanhol, compondo um idioma híbrido, outro, chicano. Na tradução, BUENO nos dá uma maior possibilidade de entrada ao poema, por meio da predominância do português (há certa violência nisso), mas mantém as vozes originais (o que ameniza tal violência), por meio da presença das outras línguas envolvidas nessa interação, nesse diálogo: o inglês e o espanhol. A cultura do original também se insere no texto de chegada, o que pode ser atestado, no fragmento acima, pela manutenção dos nomes próprios do campo geográfico, bem como da unidade de medida usada nos Estados Unidos: milhas. Desse modo, não temos um texto monofônico em português, ao contrário, temos acesso a uma condição nova, a uma geografia nova, a uma realidade nova, um novo espaço/lugar, polifônico, em que se cruzam três línguas/culturas, para conformarem outra, híbrida, nova e dialógica, que conversa com o leitor meta em uma linguagem que conserva as origens linguísticas e culturais do texto de partida; uma linguagem que é, ao mesmo tempo, familiar e outra, tanto para o leitor de chegada, quanto para o próprio original.

BUENO (2016), portanto, como em 2012, reitera e reforça, para os textos chicanos, uma perspectiva de tradução híbrida, de tradutor híbrido, que transita e opera em um entre-lugar, em um espaço também fronteiro (na própria ponte e não apenas nos lugares que ela liga e inaugura; em um somatório desses três espaços): entre o original (e seu autor e contexto) e a tradução (e seu leitor e contexto), entre a domesticação e a estrangeirização, entre a tradução em si (traduzibilidade) e a não-tradução (intraduzibilidade), entre a proximidade (familiaridade) e a distância (estranhamento), entre a monofonia (monolinguismo) e a polifonia (multi-plurilinguismo). Assim, essa perspectiva coloca em xeque, questiona e desloca nosso monolinguismo e sua fixidez (que também são, em sua essência e constituição, multi e pluri, portanto, ilusórios, sempre), e nos leva a (e coloca em) um lugar e uma condição também poli, híbrida, múltipla, dinâmica.

BUENO (2016: 141-142) conclui seu trabalho afirmando:

A partir das concepções de tradução propostas neste estudo e das propostas de políticas linguísticas elencadas aqui, abrimos possibilidades reais de entendimento do ato tradutório não como uma necessidade inconveniente que trabalha em prol de políticas opressoras, mas como o próprio exercício dessas propostas pós-modernas de respeito e valorização de línguas minoritizadas. Se a tradução é, como ilustram os episódios descritos neste trabalho, processo de abertura-transbordamento de novos espaços e de construção de novas realidades – o que obviamente nunca acontece sem uma dose variável de violência e violação – e perspectiva que nos permite vislumbrar elementos estrangeiros dentro do que nos é familiar, o ato tradutório passa a encerrar em si a potencialidade de reescrita de um texto, da história e de uma cultura original [...].

Vale observar que essa perspectiva tradutória converge com a própria estética/poética chicana, já que se trata de estabelecer diálogos, cruzamentos e interseções entre línguas e culturas, ou seja, realizar movimentos e experiências que volatilizem fronteiras, reorganizem, reinventem e reelaborem as relações entre povos e culturas. E nessa mesma direção, o último estudo a ser comentado neste trabalho também defende esse horizonte plural, híbrido e polifônico para a tradução de literatura chicana.

ARBOLEDA-TORO, em 2017, na Colômbia, faz uma análise crítica de traduções ao francês de poemas multilíngues do poeta chicano Alurista, feitas pela tradutora e professora Elyette Benjamin-Labarthe e incluídas em uma edição bilíngue que constitui “*la primera antología de poesía chicana en Francia, intitulada Vous avez dit Chicano (1993)*” (ARBOLEDA-TORO 2017: s. p.). Partindo da premissa de que o hibridismo linguístico é um elemento crucial na poética chicana, tanto como recurso estético e formal, quanto como instrumento de resistência, reivindicação, empoderamento e afirmação da identidade e da cultura chicanas, questiona:

podríamos decir que no tener en cuenta en la traducción esos rasgos propios del universo poético chicano es también una forma de no darles legitimidad a los autores. Además, ¿cómo podría el lector francés conocer la defamiliarización que en el texto original produce la mezcla lingüística? ¿Cómo podría el lector abrirse al Otro? ¿Será suficiente la presencia del original en la antología para tener una experiencia auténtica de ese trabajo sobre la lengua de los poetas multilingües chicanos? (ARBOLEDA-TORO 2017: s. p.)

Sobre o poeta traduzido, ARBOLEDA-TORO (2017: s. p.) ressalta sua importância – literária, cultural, ideológica, política – para a construção da identidade chicana e afirma:

Alurista traspasa las fronteras lingüísticas, explota las palabras, perfora, golpea, derrumba los muros del monolingüismo. En su poesía, la forma juega un papel visceral y complejo: más que el reflejo de una manera de hablar de los chicanos, el contacto del español y del inglés, comúnmente conocido como spanglish, salpicado de vocablos y símbolos amerindios, es una metáfora de la hibridación de los chicanos.

concretamente en la poesía de Alurista, la alternancia lingüística no busca exclusivamente reconstruir por escrito un medio de expresión oral, sino que es un recurso estilístico que responde a una visión del mundo y a una búsqueda poética particular.

A partir das considerações anteriores, ARBOLEDA-TORO passa ao objeto de seu estudo, a análise das traduções ao francês de poemas de Alurista; e tendo como base o estudo introdutório à obra, feito pela tradutora, bem como relatos de oficinas de tradução de poesia chicana conduzidas por ela, desvela a perspectiva, a orientação, as concepções, as escolhas e as decisões que guiaram o processo de tradução implementado por Benjamin-Labarthe, e que a conduziram a optar por um caminho domesticador/estandardizador/homogeneizador. Para isso, o pesquisador elenca os argumentos apresentados pela tradutora, que justificariam seus gestos tradutórios: alto grau de intraduzibilidade de textos híbridos, a artificialidade de uma possível linguagem que fundisse francês-espanhol-inglês, os problemas de compreensão do texto meta que essa fusão poderia gerar nos leitores franceses, o que restringiria consideravelmente o alcance do texto traduzido (ARBOLEDA-TORO 2017: s. p.). E explicita as principais estratégias usadas pela tradutora, em seu ato de aproximação do texto chicano ao leitor francês: foco na tradução do significado e da mensagem do texto original; tradução de nomes comuns e próprios para desfazer duplos sentidos e clarificar significados; inserção de um glossário ao final da obra; mínimo uso de notas explicativas; não uso de bilinguismos, apagamento/supressão de superposições e jogos (inter)linguísticos (ARBOLEDA-TORO 2017: s. p.).

O poema e a tradução transcritos abaixo mostram o uso dos recursos e escolhas citados acima, revelando como um original híbrido e plural se transforma em um texto meta padronizado, homogêneo e domesticado, com o completo apagamento de sua mestiçagem, de sua estrangeiridade e de sua condição heterogênea, múltipla e polifônica:

Poema original

"Come down my cheek raza roja"
 come down my cheek raza roja
 to caress mis pómulos salientes
 -i want to kiss the mejilla that adorns
 bronce brocado
 tu boca exhaling el espíritu de la sangre
 nuestra sangre
 boiling in the backyard
 thrust into the open callejones
 cactus field of rocks and polvo

Traducción francesa

"Tes larmes sur ma joue race rouge"
 coule larme écarlate de ma race
 viens caresser mes pommettes saillantes
 -car je veux embrasser la joue qui orne
 ce brocart de bronze
 ta bouche dont s'échappe le cri du sang
 notre sang
 qui bout dans l'arrière-cour
 se déversant dans les ruelles
 champs de cactus, de rocaïlle et poussière
 (ARBOLEDA-TORO 2017: s. p.)

ARBOLEDA-TORO (2017: s. p.) conclui, portanto, que

Desde el punto de vista cultural esta es una traducción etnocéntrica pues al producir un texto legible según las normas traductivas de la comunidad, limita las posibilidades de que el lector se descentre durante su experiencia de lectura. La traducción falsea el texto original. Se puede ver pues que la traducción monolingüe de un texto multilingüe es aún más artificial que una traducción que acoja la alternancia lingüística dentro de sus estrategias traductivas.

Considerações finais

O presente estudo tinha como objetivo responder, ainda que de maneira ampla e provisória, as seguintes perguntas iniciais: como traduzir textos pertencentes à literatura chicana? Como traduzir a linguagem híbrida, múltipla e plural, que constitui elemento fundante desses sujeitos, de sua cultura e de seu universo literário? Para tentar respondê-las, buscou-se aqui traçar os caminhos e as estratégias oferecidos por estudos, realizados nos últimos vinte e cinco anos, dedicados ao tema abordado: a tradução de literatura chicana e as especificidades e os desafios advindos dessa tarefa.

De modo geral, observou-se que os trabalhos aqui analisados questionam atos tradutórios homogeneizadores, que apaguem o Outro – e sua voz, sua cultura, sua identidade, sua história, sua linguagem etc. – no texto meta, tendo como consequências a perda do caráter de resistência dos textos originais, e da sua multiplicidade de sentidos, a desconstrução da heterogeneidade do texto fonte, e o silenciamento de sua pluralidade de vozes. Para esses estudos, tal atitude tradutória é reducionista, simplificadora e nega a cosmovisão multifacetada do original, impondo-lhe outra, oposta e monolítica, pois se preocupa apenas em transmitir o sentido, a mensagem do original, desconsidera o modo como ela é veiculada pela linguagem, e os impactos desse modo, e atribui ao texto meta outra construção, outro tom, não correspondente ao original. Seguindo uma postura tradicional de fidelidade e equivalência, esses processos tradutórios domesticam o texto de origem, falseando-o, artificializando-o, e abandonam os elementos de subversão e contestação nele presentes, priorizando apenas a via de aproximação do original ao leitor meta, tratado, nessa perspectiva, como sujeito passivo, para o qual o texto meta deve ser claro e transparente, o mais digerido possível para sua compreensão.

Se por um lado não recomendam essa tradução padronizadora para os textos híbridos chicanos, por outro, defendem um horizonte teórico e prático que mantenha e recrie os efeitos – semânticos, textuais, discursivos, pragmáticos, políticos, ideológicos etc. – e as marcas identitárias e culturais dos textos de origem; que traga o Outro e sua alteridade para o contexto e o leitor de chegada, que priorize, igualmente, a via de aproximação do leitor meta ao original, fomentando neste último deslocamentos e questionamentos que o façam sair de sua zona de conforto identitária e de sua

comodidade e fixidez culturais, descentralizando-o e pluralizando-o; que se constitua como interpretação, re-leitura, re-textualização, como o tecer de um novo original:

Estas obras, escritas a medio camino entre ambas lenguas y ambas culturas, a menudo nos hacen reconsiderar los conceptos de “original” y “traducción”, puesto que, de alguna forma, son ambas cosas a la vez. Por lo tanto, el lector tiene que ser capaz de entrar en el juego y situarse también en el entre, para poder entender los dos códigos, las experiencias híbridas [...] (PONZ 2007: 143).

una traducción multilingüe implica re-definir la dicotomía entre texto fuente y texto meta, re-definir la faceta del lector (de simple receptor monolingüe y pasivo a lector que despliegue activamente sus habilidades lingüísticas e interpretativas) y redefinir la función del producto traducido (ARBOLEDA-TORO 2017: s. p.).

Recomendam, assim, gestos tradutórios que se valham também da não-tradução, quando necessária, que sejam mais autorais e hibridizantes, que priorizem a construção de uma significação múltipla e que revelem um texto meta e um tradutor mais visíveis e autoconscientes. Uma tradução que ande de mãos dadas – portanto, ao lado, e não atrás, escondida – com a textualidade e com a autoria do original, que seja polifônica, estrangeirizada, mestiça, que torne familiar o estrangeiro e estrangeiro o familiar, que seja híbrida, como o original, realizada no entre-lugar, no espaço fronteiro, no meio do caminho; tradução que re(a)presente o original, que performatize e encene os jogos e atos linguísticos, culturais, identitários etc., do texto fonte; que seja, como o texto de partida, um ato político, de intervenção.

Enfim, os estudos aqui comentados ressaltam, para os textos chicanos, a necessidade de um tradutor mediador, coautor, fiel, não só ao dito, mas, principalmente, ao modo de dizer do original, que produza um texto meta pautado e norteado por respeito, ética, solidariedade, empatia, aproximação, contato e diálogo com o Outro; um texto meta que mantenha a subversão do original e promova a convivência linguística e cultural, por meio da configuração de novos espaços, novas geografias, novos lugares e novas realidades culturais:

Así, cruzar la frontera es, en realidad, traducirse a uno mismo y a la cultura de la que procede para transformarse, al igual que los textos, en algo nuevo que

mantiene el espíritu del original. Si traducir es construir puentes entre mundos alejados entre sí, cruzar la frontera es ser el puente que, al fin y al cabo, une dos orillas de un mismo río (PONZ 2007: 144).

O universo literário chicano (e sua estética/poética) carrega em si a abertura a diálogos, a contatos, a traduções, já que é, em sua essência, dinâmico, plural, múltiplo, (des)fronteiriço; assim, como se pode constatar por meio deste artigo, abre caminho para uma perspectiva tradutória também plural e múltipla, mais acolhedora e inclusiva, menos violenta – mas que reconheça e assuma as tensões, os choques e os confrontos inerentes ao processo –, que não apague ou invisibilize o Outro em sua materialidade, que permita o livre trânsito do Outro por nossos territórios, não tão nossos, e que nos leve igualmente a transitar por outros territórios, não tão deles; uma perspectiva, portanto, em que tradução é ponte que se sobrepõe a muros e fronteiras, (re)aproximando e (re)unindo povos, línguas e culturas.

Referências bibliográficas

ACUÑA, Rodolfo. América ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación. Trad. Ana María Palos. México, DF: Ediciones Era, S. A., 1976.

ARBOLEDA-TORO, Andrés. La traducción de la poesía multilingüe chicana al francés: un estudio de caso. In: Literatura: teoría, historia, crítica 19(2), 2017, s. p.

BUENO, Thaís Ribeiro. To see with serpent and eagle eyes: tradução e literatura chicana. Dissertação de Mestrado. IEL/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

BUENO, Thaís Ribeiro. Literatura chicana e tradução – transbordamentos e aproximações à *Frontera*. Tese de Doutorado. IEL/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016.

CAMPS, Assumpta. ‘A mitad de camino entre aquí y allá, en medio de quién sabe dónde’: Traducir la/desde la frontera. In: MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación 3, 2011, 337-354.

CARRA, Nieves Jiménez. Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros Caramelo or Puro Cuento. In: Trans 8, 2004, 37-59.

CLARAMONTE, María del Carmen África Vidal. Traducir al atravesado. In: Papers 100(3), 2015, 345-363.

ERRICO, Elena. Traducir textos híbridos: apuntes sobre la traducción al castellano de Johnny Tenorio, de Carlos Morton. In: Cuadernos AISPI 2, 2013, 239-256.

GARCÍA, Glorinella Patricia Casasa. El espacio literario chicano: performance del mito umbilical. In: Cuadernos Americanos 59, 1996, 64-74.

GODAYOL, Pilar. *We're mericans*: apuntes sobre la traducción de literatura chicana al catalán. In: Transfer III(1), 2008, 18-26.

JOYSMITH, Claire. Bordering culture. Traduciendo a las chicanas. In: Voices of México 37, 1996, 103-108.

LEAL, Luis. La literatura chicana: una visión panorámica. In: Ventana abierta 1(1), 1996, 07-17.

MATELO, Gabriel; SPOTURNO, María Laura. Traducción y desplazamientos en la versión al español de Pocho del escritor chicano José Antonio Villarreal. In: Puertas Abiertas 6, 2010, s. p.

OCAÑA, Marianella Quintero; ZARO, Juan Jesús. Problemas y estrategias de traducción del cambio de código en la literatura chicana al español. El caso de *From This Wicked Patch of Dust* de Sergio Troncoso. In: Núcleo 31, 2014, 247-273.

PONZ, María López. Cruzar la frontera: un acto de traducción. In: Alfinge 19, 2007, 33-146.

PONZ, María López. Escritoras híbridas, traducciones dobles y la influencia del poder en el proceso traductor. In: Trans. Revista de Traductología 14, 2010, 83-98.

PORTILHO, Carla de Figueiredo. Sobrevivendo à fronteira: o *Spanglish* como estratégia de resistência na literatura chicana. In: Revista Tabuleiro de Letras-PPGEL 07, 2013, 03-18.

PORTILHO, Carla de Figueiredo. Filhos de culturas divorciadas: uma introdução à literatura chicana. In: abehache 15, 2019, 28-39.

Lugares de memoria en la literatura de Laura Alcoba

Rocío Celeste Fit²⁹

Resumen: Los *lugares de memoria* refieren, desde Pierre NORA (1984), a objetos simbólicos que fijan un modelo de representación del pasado mediante procesos dinámicos y plurales. En este trabajo se revisan las principales representaciones sobre la Casa Mariani-Teruggi, una central clandestina de Montoneros en la que fueron desaparecidas seis personas durante la última dictadura militar en Argentina. Laura Alcoba revisita la casa como un lugar de memoria en las fronteras entre la realidad y la ficción, entre el arte y la política. En esa dirección, se focaliza la lectura de *La casa de los conejos* ([2008] 2010) considerando la centralidad del cronotopos (BAJTÍN 1989) de la casa operativa. Finalmente, se trabajan las vinculaciones trazadas entre esta primera novela, *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017), que configuran una trilogía sobre la experiencia de la infancia entre la dictadura y el exilio.

Palabras clave: literatura argentina; memoria; hijos; dictadura; casa.

Resumo: Os *lugares da memória* se referem, desde Pierre NORA (1984), a objetos simbólicos que fixam um modelo de representação do passado através de processos dinâmicos e plurais. Neste trabalho revisam-se as principais representações sobre a Casa Mariani-Teruggi, uma central clandestina de Montoneros onde desapareceram seis pessoas durante a última ditadura militar na Argentina. Laura Alcoba revisita a casa como um lugar de memória nas fronteiras entre a realidade e a ficção, entre a arte e a política. Nessa direção, se focaliza na leitura de *La casa de los conejos* ([2008] 2010) considerando a centralidade do cronotopos (BAJTIN 1989) da casa operativa. Finalmente, se trabalham as ligações traçadas entre essa primeira novela, *El azul de las abejas* (2014) e *La danza de la araña* (2017), que configuran uma trilogia sobre a experiência da infância entre a ditadura e o exílio.

Palavras-chave: literatura argentina; casa; memória; filhos; ditadura.

Lugar de memoria

¿Cómo se vuelve una casa un *lugar de memoria*? ¿Quiénes construyen, marcan, designan lugares de memoria? ¿Qué sentidos se proyectan y se disputan en esos procesos? ¿Qué voces están legitimadas para habitar esos espacios? Pierre NORA (1983) introduce la noción de *lugares de memoria* para referirse a aquellos objetos simbólicos que fijan un modelo de representación del pasado, subrayando las relaciones y los usos que se hacen de esos espacios mediante procesos dinámicos y plurales. Puede

²⁹ Profesora y Licenciada en Letras, Especialista en Cultura Letrada (UNCo). Becaria doctoral de IPEHCS-CONICET.

tratarse de lugares topográficos –desde edificios, archivos y monumentos– pero también de fechas, testimonios o discursos.

Estos lugares ponen de relieve una determinada significación y administración del pasado en el presente. Después de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), las demandas llevadas adelante por movimientos de derechos humanos junto a las políticas de memorialización estatal fueron conformando una compleja “cultura material de las memorias” (JELIN 2017). Las marcas territoriales forman parte de un mapa de la memoria más amplio y dinámico, en el que puede leerse una disputa entre memorias dominantes –que han encontrado condiciones de escucha y decibilidad– y otras memorias subterráneas que permanecen en la sombra, a la espera de encontrar una legitimidad social y política que les permita romper el silencio (POLLAK 2006).

En las luchas por el sentido del pasado, los discursos literarios también intervienen en la construcción de lugares de memoria. En las convergencias siempre conflictivas entre testimonio y ficción, entre política y estética, la literatura no se limita a reflejar o a representar una cierta idea de pasado, sino que participa en el reparto de lo sensible y, en esa dirección, interviene en los modos políticos de hacer visibles las prácticas, las experiencias, los mundos comunes de una sociedad (RANCIÈRE 2011, 2014).

Este trabajo se sitúa, precisamente, en las tensiones que habitan el proceso de construcción de memoria entre los espacios materiales y los espacios literarios. En una primera instancia, se han revisado las principales representaciones³⁰ sobre la Casa Mariani- Teruggi, que funcionó como una central operativa de Montoneros y en la que fueron desaparecidas seis personas. En aquella casa, que hoy permanece abierta para la visita al público y ha sido declarada como “Monumento Histórico Nacional”, vivió Laura Alcoba con su madre, meses antes de que el lugar fuera atacado por las Fuerzas Armadas. En sus novelas, la escritora revisita la historia reconstruyendo la casa como un lugar de memoria en las fronteras entre la realidad y la ficción, entre el arte y la

³⁰ El concepto de *representaciones* no refiere aquí a un sentido mimético que supone que el signo refleja o imita la realidad extra-discursiva. Usamos la categoría de *representación*, relacionada con la de *imaginario social*, desde una perspectiva construccionista según la cual las sociedades inventan permanentemente representaciones globales, ideas-imágenes a través de las cuales configuran identidades, perciben divisiones, creencias comunes, legitiman roles o elaboran modelos formadores para los ciudadanos. Esas representaciones de lo real –no reflejos–, cuya invención o elaboración parte de un caudal simbólico compartido por una clase, un género, un movimiento, un grupo de poder, tienen un impacto sobre mentalidades y conductas (BACKZO 1991).

política. Desde esa perspectiva, se focaliza la lectura de *La casa de los conejos* ([2008] 2010) para explorar el trabajo con el *cronotopos* de la casa operativa. Finalmente, se ponen en consideración las vinculaciones en relación al espacio y a la lengua en la matriz narrativa de esta primera novela con *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017), que configuran una trilogía sobre la experiencia de la infancia entre la dictadura y el exilio.

La Casa Mariani-Teruggi

Antes de abordar la lectura de las novelas de Laura Alcoba, proponemos un breve recorrido por la historia de la “Casa Mariani Teruggi”. El 24 de noviembre de 1976 las Fuerzas Armadas asesinaron allí a Diana Teruggi, Roberto Porfidio, Alberto Oscar Bossio, Juan Carlos Peiris y Daniel Mendiburu Eliçabe. De aquel operativo brutal solo sobrevivió Clara Anahí, una beba de tres meses que su abuela, “Chicha” María Isabel Chorobik de Mariani, buscó hasta su último día y que aún hoy permanece desaparecida. Tanto los periódicos locales como los relatos de los vecinos confirmaron la magnitud del despliegue militar que llegó al barrio con tanques, helicópteros y más de una centena de efectivos del Ejército y de la Policía Bonaerense. Con dos enormes agujeros en las paredes y cientos de marcas de bala de todo calibre, la casa permanece como testimonio material de la violencia desmedida de las fuerzas militares y de la resistencia clandestina durante los setenta.

El lugar continuó siendo saqueado y destrozado en los meses posteriores al ataque, durante los que quedó bajo *custodia* policial. Chicha Mariani la cerró y la tapió luego, mientras emprendía una lucha dentro y fuera del país en búsqueda de su nieta desaparecida. En 1993, militantes de distintas agrupaciones políticas ocuparon la casa. En 1998, Mariani recuperó el espacio y comenzó a utilizarlo como sede de la Asociación Anahí, que fundó y presidió junto con Elsa Pavón para organizar la lucha por la aparición de Clara Anahí y de otros nietos y nietas desaparecidas. La casa fue declarada de Interés Municipal ese año por decreto de la Municipalidad de La Plata, de Interés Cultural de la Provincia de Buenos Aires en el año 2000 por Legislación del

Senado de la provincia de Buenos Aires y como Monumento Histórico Nacional en el año 2003 por decreto del Poder Ejecutivo Nacional.

Más allá de los reconocimientos oficiales, se trata de un sitio que guarda una compleja trama de luchas sobre qué memorias recuperar, cómo transmitir las y quiénes son los actores legitimados para su transmisión. La casa conserva no solo las marcas del ataque sino también las de la acción de aquellos “emprendedores de memoria”, en términos de JELIN (2002), que imprimieron sentidos diversos en los modos de nombrarla. Por ejemplo, la placa conmemorativa colocada por las agrupaciones políticas³¹ que habitaron el espacio en los noventa se refiere a la “Casa de la Resistencia Nacional ‘Diana Esmeralda Teruggi’”, en un reconocimiento de la acción política de la militante que peleó y murió allí dentro. ESPINOSA (2012), en un estudio en el que aborda los usos y las memorias de la casa, refiere cómo los discursos y las acciones de estas agrupaciones buscaban reivindicar el accionar político de los militantes desaparecidos que había quedado casi silenciado en su reconocimiento como víctimas. El uso del espacio por parte de estos colectivos ponía de relieve un posicionamiento de resistencia ante las políticas neo-liberales y antipopulares del gobierno menemista y su relación con las luchas de los compañeros desaparecidos. La discusión sobre a quién pertenece la casa, en términos simbólicos, pone sobre la mesa el reclamo no tanto por la propiedad material sino por la legitimidad de la memoria que se construye en torno a ella.

En este sentido, cuando Chicha Mariani reclamó la devolución del espacio, no lo hizo solo en términos de los derechos legales sobre el inmueble. Sostuvo que la casa pertenecía a Clara Anahí y que debía preservarla para que, cuando apareciera, decidiera qué hacer con ella. “En esta Casa está toda la historia de mi familia, de mi hijo y de mi nuera, que era como una hija también, y espero que la casa esté viva siempre como lo está ahora, por el recuerdo de ellos y para que perdure la memoria, para que no vuelva a

³¹ “Movimiento Popular de Unidad Quebracho” y “Peronismo que Resiste” fueron dos de las agrupaciones que ocuparon la casa de la calle 30 durante los años noventa. Según la investigación llevada adelante por ESPINOSA (2012), algunos de sus integrantes habían militado en Montoneros, una de las principales organizaciones que mantuvo su acción política y militar en la clandestinidad en los ‘70. La ocupación de ese espacio estaba justificada en la iniciativa de mantener viva la lucha y los ideales de quienes habían militado y muerto allí adentro. En este sentido, sostenían el sentido de propiedad de la casa y de la memoria allí construida: “Para nosotros y en función de los compañeros que estaban con nosotros, esa casa era de Montoneros, y si era de Montoneros, era del pueblo. Habría que ir a discutir con Perdiá, Firmenich y Vaca Narvaja, que están vivos, qué se hace...” (ESTEACHE en ESPINOSA 2012: 45).

ocurrir nada parecido”³², sostuvo Chicha dando cuenta de una memoria familiar y social que se corresponde con la lucha que condujo, desde la Asociación Anahí, por la aparición de cientos de otros nietos apropiados.

La casa fue renombrada como “Casa Mariani-Teruggi” y comenzó a funcionar como la sede de la Asociación Anahí. A partir de los reconocimientos oficiales y, en particular, de la declaración como Monumento Histórico Nacional, fue institucionalizada como Sitio de memoria, en un marco en el que las políticas de memorialización comenzaban a ser parte de una política de Estado³³. Este hecho aumentó la visibilidad del espacio, y también supuso la concreción de fondos para mantenimiento y conservación. Actualmente y desde hace una década, un grupo de jóvenes miembros de la Asociación guían voluntariamente las visitas abiertas a escuelas y al público en general. Esta nueva generación también fue discutiendo cómo narrar el pasado preguntándose qué contar, a quiénes nombrar y de qué modo hacerlo.

Memorias subterráneas

Laura Alcoba ilumina otra memoria sobre la experiencia en la casa. Había vivido allí entre 1975 y 1976 junto a su madre, a Diana Teruggi y a “Cacho” Mariani, en el período en que montó la imprenta clandestina de Montoneros. A los diez años se exilió del país y desde entonces reside en Francia. En 2006 escribió y publicó en francés su primera novela, *Manèges. Petite histoire argentine*, que fue traducida por Leopoldo Brizuela y publicada en 2008 en Argentina como *La casa de los conejos*.

Esta novela antecede a otras también escritas por hijos de militantes perseguidos o desaparecidos que tensionan aristas de ciertas representaciones legitimadas sobre el

³² La cita ha sido recuperada del sitio web <https://asociacionanahi.org/>, en el que puede encontrarse la historia, la función y las actividades de la Asociación Anahí.

³³ Desde el inicio de su mandato como presidente, en 2003, Néstor Kirchner condujo una serie acciones para visibilizar a las víctimas del terrorismo de Estado en Argentina, como la conversión en Sitios de Memoria de los Ex Centros Clandestinos de Detención, la creación del Archivo Nacional de la Memoria, la creación del 24 de marzo como feriado nacional en calidad de “día de la Memoria por la Verdad y la Justicia”. Estas iniciativas fueron parte de una política de estatización de la memoria que institucionalizó la lucha que venían sosteniendo diversas organizaciones políticas y de derechos humanos. Para un estudio de este caso, véase el trabajo de DA SILVA CATELA (2014), “Lo que merece ser recordado... Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria”.

“deber de memoria”. Mientras que en el plano político y judicial los reclamos pendientes bajo las consignas Memoria, Verdad y Justicia comenzaron a recibir respuestas concretas de parte del Estado, en el plano del arte se abrieron las puertas para sacar a luz otras memorias que permanecían silenciadas, a la espera de condiciones de escucha: las de los hijos que tomaron la palabra para contar, no ya la historia de sus padres, sino las suyas propias en primera persona³⁴. En los relatos de estos escritores y escritoras emergen ciertos rasgos de una *estructura de sentimiento* (WILLIAMS 2009) en común en relación a la reelaboración de la memoria sobre su infancia en la dictadura, que acentúa –con matices diversos– el conflicto generacional con el imaginario militante de sus padres.

Alcoba narra una experiencia que lejos de haber sido olvidada se sostenía en un silencio que debía esperar para ser contado. La voz autobiográfica adulta, que enmarca el relato narrado desde la perspectiva de la infancia, subraya cómo esta zona de recuerdos no dichos están a la sombra, vivos y a la espera: “Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incomprensión que creía inevitable” (ALCOBA [2008] 2010: 11). En este sentido, aquella memoria en suspenso, subterránea, encuentra lugar cuando hay posibilidades de escucha. De hecho, es a partir de un contacto con Chicha Mariani que la autora decide viajar a la Argentina y que visita la casa, ya reconocida como Sitio de Memoria:

Ese día, estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. [...] A partir de entonces, narrar se volvió imperioso (ALCOBA [2008] 2010: 12).

³⁴ El film de Albertina Carri, *Los rubios* (2003), conforma una suerte de bisagra en el modo de narrar de los hijos de desaparecidos que desplaza la historia de los padres para contar el trauma propio. En literatura, este cambio de perspectiva se visibiliza en Argentina con la traducción de la novela de ALCOBA, *La casa de los conejos*, en 2008, y la publicación en el mismo año de *Los topes* y *76*, de Félix Bruzzone. Esta matriz se presenta, desde estéticas diversas, en las novelas de otros hijos de militantes desaparecidos o perseguidos que publican por esos años: *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto SEMÁN, *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Perez, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012), de Patricio Pron, *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles.

Las razones por las que la memoria sale a luz aparecen, entonces, explicitadas en el breve prólogo. En primer lugar, Alcoba se encuentra con condiciones de escucha en un país en el que está en auge una política estatal de la memoria. Asimismo, aparece la necesidad de un relato inter-generacional, que se condensa en la figura de la hija como proyección de otras generaciones. Por último, la narradora advierte que el silencio se rompe, paradójicamente, no tanto para recordar, sino para olvidar. En esa suerte de transmisión de la memoria colectiva, vía la literatura, puede liberarse de aquello que permanecía como un trauma.

La casa: una lectura argentina

Los libros de Alcoba se venden más en Argentina que en Francia. Según afirma en una entrevista, la escritura y la traducción de sus novelas le permitió reforzar el vínculo con el país, ya que sus lectores son principalmente argentinos³⁵. Algunas investigaciones han explorado los desplazamientos de sentidos en la traducción del francés del original –*Manèges. Petit histoire argentine*– al español “argentino” de esta primera novela de Alcoba (SANTOS; GASPARINI 2015). El título de la edición original –literalmente *manèges* significa *carrusel* o *calesita*, pero también, *maniobra*, *manipulación*– ha sido valorado por la autora como expresión de la circularidad de la memoria, de volver al trauma de una historia manipulada y que pasa por delante de los ojos una y otra vez. La traducción española de la novela prescinde del subtítulo “pequeña historia argentina” –orientado a situar al público francés en un contexto histórico y culturalmente distante– y recupera una de las opciones originales para titular la historia que la editorial Gallimard había desestimado para la edición en francés. El título *La casa de los conejos* reafirma la materialidad de la casa como significante principal que los lectores argentinos pueden decodificar como una clave de lectura. La casa “Mariani-Teruggi” no es solo el escenario del relato sino también *lugar de memoria*, como experiencia en sí misma, que nos permite volver desde el presente al pasado allí vivido.

³⁵ Quiroz, Lissell. “Entrevista a la escritora argentina Laura Alcoba”, publicada en *Las críticas*. <http://lascriticas.com/index.php/quienes-somos/> (22/10/2018).

En esta dirección proponemos una lectura de la novela a partir de la configuración de la casa como *cronotopos* (BAJTÍN 1989) que articula las experiencias del relato. En la teoría bajtiniana, esta noción remite a una unidad indivisible entre espacio-tiempo y la subjetividad del personaje. El concepto de *cronotopos*, antes que una categoría estanca que refiere representaciones o topos comunes en la novela, constituye una construcción dinámica en la que el espacio solo se deja leer a partir del tiempo transcurrido allí y desde allí, desde un sujeto que (se) narra, o narra a su personaje desde una *exotopía* (un excedente en la mirada), necesariamente, como un otro. Esa distancia inherente del tiempo-espacio autobiográfico aparece multiplicado en la novela de Alcoba, por un lado, porque la voz que dice *yo* y dice *ahora*, es una voz que habla desde la infancia y opera desde un triple distanciamiento en el tiempo, en el espacio y en la lengua: escribe tres décadas después del tiempo del relato, desde Europa y en francés. La narración vuelve a crear un espacio y, con él, un tiempo y unos sujetos; recrea una realidad que es leída desde un horizonte de época en el que la certeza, la posibilidad aún, de la lucha revolucionaria en América Latina ha caído.

La construcción del espacio sostiene, en la narración, la representación temporal de ese pasado, así como las experiencias allí vividas durante el período que va desde 1975 hasta mediados de 1976. El relato inicia con la promesa de una casa soñada: “Todo comenzó cuando mi madre me dijo: “Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías” (13). Pero la casa es la imagen de “la vida que se lleva ahí dentro” (14). El comienzo anuncia una tensión entre la casa de tejas rojas, la de la vida en familia, y la casa de los conejos, la de la vida militante:

Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien. Referirme a una casa de tejas rojas era, apenas, una manera de hablar. [...] Me pregunto cómo hemos podido comprendernos tan mal; o si en cambio ella se obliga a creer que mi único sueño, el mío, está hecho de jardín y color rojo (14).

En este tono que sostiene en adelante en la novela, Alcoba recupera la intimidad y la familiaridad de la casa vivida —que no es la casa soñada— y, en esa operación, visibiliza de un modo sutil y a la vez terriblemente explícito el llamado “conflicto generacional” que se produce entre la militancia política que eligieron los padres y la vida familiar que los hijos reclaman.

La niña, que sabe demasiado para su edad, ha aprendido también la importancia de callar³⁶. Mientras aparenta desempeñar actividades normales –ir a la escuela, jugar con la vecina– debe cuidarse de *estar a la altura* para no dejar ver lo que hay detrás, lo que su familia esconde. La subjetividad de la infancia escindida entre estos dos espacios –el de la militancia y el de la cotidianeidad– configura, para BASILE (2019), un principio constructivo en la literatura de la segunda generación de padres de hijos militantes.

La figura de “la casa de los conejos” resume la vida clandestina tras una fachada cuidadosamente montada. La narradora se detiene en la descripción de los espacios de la casa y, en particular, en la construcción del “embute”³⁷: el sofisticado escondite que diseña el Ingeniero para ocultar la imprenta tras un grueso muro de cemento. Narra, también, cada paso del montaje del criadero de conejos que justificaba todo movimiento. La perfección de todo el dispositivo de camuflaje motiva el asombro y el entusiasmo de la narradora: “Entonces él hace ante mis ojos algo que apenas puedo creer. Con la sola ayuda de otros dos cables salidos de una especie de cajita, establece un contacto y logra que se desplace, con una rapidez inusitada, la enorme puerta de cemento que se hallaba ante nosotros” (55); “Ese cablerío grosero que mandé dejar a la vista es el mejor camuflaje. Esta apariencia desprolija, esta manera de exhibir, con toda simplicidad... ha sido perfectamente calculada y es, precisamente, nuestro mejor escudo. Los conejos también van a protegernos, cuando lleguen...” (56-57).

Sin embargo, en poco tiempo, el lugar que hasta entonces era refugio y escudo encarna el miedo en su punto más alto. A partir del golpe de Estado, las noticias de compañeros secuestrados o asesinados comienzan a llegar cada vez con más frecuencia.

³⁶ Uno de los pasajes célebres de la novela lleva al extremo la promesa de silencio en la cotidianeidad clandestina aún ante las más terribles amenazas: “Del altílo secreto que hay en el cielorrasso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos. Mi padre y mi madre esconden ahí arriba periódicos y armas, pero yo no debo decir nada. [...] A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (17-18).

³⁷ La palabra “embute” suscita una digresión en la narración a partir de la búsqueda por encontrar alguna definición lingüística de ese término tan familiar entonces y que parece haber desaparecido –significativamente– de la lengua hoy: “Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra *embute*” (47). En una entrevista, ALCOPA explica: “Tenía que sacar todo eso del embute de mi memoria” (en JIMÉNEZ ESPAÑA 2018). La memoria subterránea sellada por los años de pactos de silencio que aprendió en la infancia, no había sido, sin embargo, olvidada.

El embute, el corazón y motivo de ser de la casa, se vuelve contra ellos mismos, que terminan tan acorralados e indefensos como los conejos: “Después los momentos de calma se volvieron más raros. El miedo estaba por todas partes. Sobre todo en esta casa. Yo ya no conseguía creer que los conejos blancos pudieran protegernos. ¡Qué pésimo chiste! Tan malo como eso de envolver periódicos para regalo” (109); “Una trampa; eso era esta casa. Cuando pienso en mi madre, emparedada detrás de los conejos, haciendo girar las rotativas...” (110). La casa se transforma en una trampa de la que hay que huir.

La partida hacia el exilio determina el final del relato y, al mismo tiempo, la posibilidad de su existencia. La escena exhibe la decisiva línea entre elegir la resistencia o la sobrevivencia como un dilema ético —“Nos están masacrando. Todavía podemos combatir, tenemos que creer eso. Pero... yo no te voy a impedir que te vayas si tenés esa oportunidad...” (121)—, así como las tensiones entre los militantes que eran apoyados por la conducción de la organización y los que no —“la organización no te va a dar dinero, como lo hace con los miembros de la *conducción*” (121) —.

La voz adulta, en su tono testimonial, retoma la narración desde el espacio y tiempo de la enunciación en el punto en que se entera de lo sucedido después de su partida. La gran pregunta que se hace la narradora es la de la traición. Como en un relato policial, los cabos se unen y aparece un culpable, el Ingeniero: “¿Pero había sido desde siempre un infiltrado o se había quebrado en la tortura?” (131). Aunque no tenga las respuestas, se ampara en una hipótesis: haciendo uso de la “evidencia excesiva”, como el Dupin de Poe, el Ingeniero habría podido descifrar la ubicación exacta de la casa y cantarla. Este señalamiento alumbra otro límite problemático en la ética de las memorias sobre el terrorismo de Estado: el del estatuto de la delación o la traición en condiciones de extrema vulnerabilidad, de tortura o amenaza de vida.

La casa de los conejos explora un cronotopos frecuente en las novelas sobre la dictadura, el de la casa operativa, y lo sostiene como el escenario protagonista del relato; ahora bien, las imágenes de este espacio mutan y pautan a su vez la transformación del tiempo y de la posición subjetiva de la narradora. La casa de los conejos permanece inamovible en el centro de la acción pero al mismo tiempo se metamorfosea conforme al tiempo y al sentimiento de sus habitantes. Condensa, entonces, la trama de sentidos de la casa operativa —siempre en conflicto con la casa soñada para la infancia— que será en principio una casa-escudo, luego una casa-trampa,

para finalmente leerse como una casa cantada, una casa quebrada, una casa rota. A cada imagen, corresponde el tiempo de los acontecimientos: la esperanza y la fuerza de la lucha revolucionaria; la clandestinidad y la resistencia; el aniquilamiento y la desaparición tras el golpe de Estado. La cadena argumental –que sigue los eslabones de la Historia– puede reproducirse a su vez en la experiencia emocional, siempre en torno a la casa: la esperanza, el miedo, la decepción, el terror, la derrota. De este modo, el cronotopos de la casa operativa se desagrega en unidades de espacio-tiempo menores que dan cuenta de las diferentes instancias de la lucha armada, puertas adentro. Estas representaciones que se configuran de un modo lineal quedan, sin embargo, condensadas en la construcción de una memoria que atrae todos aquellos sentidos enlazados. La casa de los conejos es, simultáneamente, todas esas casas y todas esas experiencias.

La única casa es la lengua

El silencio de esa experiencia traumática en la narrativa de Alcoba queda impreso no solo en las imágenes de la casa rota que encierra, acorrala, entrapa, esconde; sino, también, en la huida de una lengua que miente, cubre, niega y obliga a callar. Con la publicación de *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017), la autora configura una trilogía que da cauce a la experiencia del exilio, en el espacio y en la lengua.

La afirmación de Theodor ADORNO ([1951] 2001) de que, en el exilio, la única casa es la escritura, ha sido retomada desde diferentes ángulos (STEINER 2002; RAMOS 2003). En el caso de Alcoba, como en el de muchos “exiliados-hijos”, ese refugio de palabras no se construye en la lengua materna. Se trata de una generación que no ha vivido, en su mayoría, el exilio como una experiencia negativa de expulsión y, en consecuencia, no configura al país natal como un horizonte posible ni deseable para el retorno. Ahora bien, si la casa materialmente puede dejarse, cambiarse ¿cómo dejar de habitar la lengua? Más aún, ¿cómo habitar una nueva lengua? ¿Cómo decirse *yo*, cómo leer, cómo crecer y cómo pensar en otra lengua? *El azul de las abejas* tiende, entre estas preguntas, una relación amorosa con la lengua francesa que tiene su contraparte en el

desencanto y la desvinculación identitaria con el español. El acento argentino aparece como marca de una diferencia, del señalamiento de un espacio-tiempo que estratégicamente busca silenciar. La Argentina, aunque existe, está muy lejos, le explica la narradora a sus nuevos compañeros de escuela: “La Argentina está debajo de todo” (ALCOBA 2014: 39). Los afectos del *allá* y de *aquella* época vuelven teñidos por el miedo, la tristeza, la angustia, la vergüenza. Sin embargo, esos recuerdos casi no se mencionan “porque así es el exilio, no hay por qué decir más” (78).

La joven narradora busca afirmar, completar, estabilizar de algún modo esa identidad escindida, en tránsito entre dos lenguas. La metáfora del *baño lingüístico* aparece repetidamente para dar cuenta de la intención de su inmersión en la lengua así como de la búsqueda por entrar a las *tuberías* de aquel lenguaje, a fines de comprender cómo funciona el circuito de pensar y hablar en francés. De hecho, el aprendizaje ocurre un día en que se despierta, y le habla a su mamá en francés, sin necesidad de traducir la frase desde el español. El mismo día, puede enviarle una esperada “quinta foto” a su padre, todavía encarcelado como preso político en La Plata y, de ese modo, completa una promesa, un cuadro, una etapa. Consecuentemente, esa lengua que la hace sentirse como en casa es la que Alcoba adopta como lengua de la escritura, la que le permite quebrar el silencio.

Por su parte, *La danza de la araña* acentúa el motivo de la comunicación por cartas que la niña mantiene con el padre, que ya había iniciado en la segunda novela. Con el tiempo, ambos aprenden a calcular la fecha casi exacta en que la carta llega, a adelantarse en el tiempo y a salvar el espacio de distancia. La escritura se vuelve, de este modo, un espacio de encuentro, una cita:

Cuanto más pasa el tiempo, con más facilidad nos encontramos en el punto en el que nos habíamos imaginado. Tal día, a tal hora, frente a los casilleros de las cartas, al pie del edificio A. De acuerdo, allí estaré. Tan solo hay que esperar que introduzca mi nueva llavecita en el casillero de las cartas, luego que abra el sobre. Ya llego, ya ves. Ya está, estoy con vos (ALCOBA 2017: 16).

En una de las cartas, el padre le narra una historia que a su vez a él le han contado en la cárcel: se trata de un joven que tiene de mascota una tarántula que, todos los días, cuando su dueño está por llegar, se pone a bailar en su jaula de metal. El

hombre la libera por un rato, la mima; la araña baila cada vez con más énfasis y más agradecimiento. Desde ese momento, ella se obsesiona con tener una araña de mascota y asistir al mismo “ritual cotidiano” que el joven de la historia: “Y saber que lo que resuena ahí, apenas a unos metros de mí, es una vez más la jaula que tintinea de impaciencia” (23).

En la última novela proliferan imágenes espaciales de apertura –la ventana abierta, la puerta de la jaula abierta– que revelan el deseo de libertad y de encuentro físico con el padre. El cuerpo de la narradora también se abre y se libera en la forma del grito y del llanto. Ante dos situaciones de tensión, de un modo incontrolable y desbordado, estallan y se liberan el miedo y la tristeza acumulados:

Y me pongo a gritar, como jamás lo he hecho [...] Grito lo más fuerte posible pero ya no tengo miedo. Lloro por todo lo que no lloré antes. Lloro por el miedo tanto como por la espera. Lloro por todo lo que ocurrió allá. Lloro por nosotros, pero también, por todos los demás. Por todo lo que sé y por lo que aún ignoro (51).

Aquello que permanecía silenciado en una memoria subterránea, pero no por eso olvidado, encuentra su ocasión de salir, de materializarse, y lo hace visceralmente, desde el cuerpo, desde el llanto y el grito, como expresiones desarticuladas de la lengua. Lo *éxtimo* –en términos lacanianos, lo más íntimo de sí que se manifiesta, paradójicamente, en el exterior– se libera en el modo de una intensidad asignificante que rompe tanto en el mandato de saber callar como el de aprender a hablar.

Esa experiencia no sucede en escenarios vacíos. La matriz narrativa de la trilogía se asienta en los motivos cronotópicos de la casa operativa y del exilio que desarrollan una cadena que va del encierro a la libertad, de la separación al encuentro, de la muerte a la vida. En cada novela de Alcoba, la lengua y el espacio se trenzan para dar lugar a una forma particular de la memoria. O, dicho de otro modo, la memoria encuentra en su literatura, una lengua y una casa.

La literatura como lugar de memoria

Para Michel POLLAK (2006), el distanciamiento de la literatura permite concentrar una pluralidad de voces mediante un relato que, aunque narrado desde una experiencia singular, puede expresar la complejidad de experiencias colectivas atroces en toda su diversidad y ambivalencia.

Es en la literatura que Alcoba encuentra el lugar para sacar a luz una memoria hasta entonces guardada. La escritura no solo le permite expresar la experiencia individual sino que promueve la construcción de un marco de memoria colectiva que encuentra repercusión en las narrativas de otros hijos de militantes. La voz de la infancia que relata desde un presente permite construir en el imaginario de los lectores tanto la tensión entre las escenas familiares y cotidianas y la vida militante y política que transcurría al interior de los muros de la casa operativa. Asimismo, recupera una experiencia exílica que, desde la perspectiva de una generación que vivió su infancia amenazada por la proximidad de la muerte, está ligada a un sentimiento de libertad antes que de expulsión.

La particularidad de *La casa de los conejos* respecto a otras narrativas de la memoria de hijos e incluso respecto a las posteriores novelas de la autora, radica en un uso particular del espacio que dialoga con un lugar de memoria material y con su respectiva disputa de los sentidos del pasado. En esta dirección, reafirmamos la hipótesis de que esta novela interviene las representaciones de la casa “Mariani-Teruggi” como lugar de memoria, en tanto agrega una perspectiva de la experiencia transcurrida allí que no era conocida públicamente.

Ahora bien, tanto para los estudios sociológicos, como el de ESPINOSA (2012), como para algunos relatos del grupo de guías de la Asociación Anahí, la novela aun cuando permita imaginar algo de la cotidianeidad vivida en la casa, no es más que ficción y, por lo tanto, es desestimada para construir un relato de memoria acerca de ese espacio. En esta posición está implícito el cuestionamiento por la legitimidad de la literatura en el proceso de construcción de una memoria, que se basa en remotas e irresolubles preguntas del tipo: ¿qué ha sucedido *realmente*? ¿Qué ha sido, en cambio, inventado? ¿Cuánto valor testimonial hay en el relato literario?

El límite entre ficción y realidad que la literatura autoficcional exhibe es, de hecho, el que se encuentra presente en todo espacio autobiográfico, incluido el testimonio. ¿Qué discurso es, a fin de cuentas, capaz de relatar la realidad exactamente

como sucedió? ¿Qué memoria puede atribuirse el logro de narrar la realidad de un pasado? Ya Pierre NORA (1984) sugería que no valía la pena ni lamentar ni justificar las referencias literarias sobre la memoria, pues entendía, aunque con cierta renuencia, que vivimos tiempos de memorias y relatos del yo en auge, en los que las fronteras entre legitimidad histórica y literaria tienden a borrarse. En este sentido, pensamos con RANCIÈRE que testimonio y ficción “surgen de un mismo régimen de sentido” (2014: 60), pues tanto la política como el arte construyen ficciones: no “mundos de mentira” sino redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y decimos.

De modo que, desde esta perspectiva, el conflicto por reconocer la legitimidad de la memoria narrada en *La casa de los conejos* en relación a la que proyecta la casa como sitio de memoria no puede fundamentarse en el carácter ficcional del relato, sino en su carácter político. Si tanto el discurso político como el literario producen efectos en lo real que reconfiguran el mapa de lo sensible, lo que incomoda de la memoria que emerge en la novela son los modos políticos de qué hacer, qué mostrar y qué señalar. De hecho, según quien lea, son varias las líneas políticamente cuestionables o cuestionadoras: desde las controversias que puede generar la imagen de una niña limpiando armas hasta el señalamiento del Ingeniero como el culpable que habría planeado la delación. Dialogar con las memorias de la autoficción –que no pretenden demostrar una verdad sino la autenticidad de una experiencia– requiere el ejercicio complejo de revisar los límites de la ética para leer las relaciones, las percepciones, las intensidades en situaciones límites. Estos lugares, los de la literatura, abren zonas de lo decible y de lo sensible respecto al pasado. Por eso son, siempre, lugares incómodos de la memoria.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor. Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada. Madrid: Taurus, [1951] 2001.

ALCOBA, Laura. La casa de los conejos. Buenos Aires: Edhasa, [2008] 2010.

ALCOBA, Laura. El azul de las abejas. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

- ALCOBA, Laura. La danza de la araña. Buenos Aires: Edhasa, 2017.
- BACZKO, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.
- BAJTÍN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989.
- BASILE, Teresa. Infancias. La narrativa argentina de HIJOS. Villa María: Eduvim, 2019.
- DA SILVA CATELA, Ludmila. “Lo que merece ser recordado...”. Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria. Clesidra. In: Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria 2, 2014, 28-47.
- ESPINOSA, Florencia. Eran chicos que estaban armados: usos y memorias de la Casa de 30. Trabajo final de grado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.869/te.869.pdf>. (10/09/2019).
- JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- JELIN, Elizabeth. La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- JIMÉNEZ ESPAÑA, Paula. “Animales de poder. Entrevista a Laura Alcoba”. Página 12, 2018. <https://www.pagina12.com.ar/110931-animales-de-poder>. (2/10/2019).
- NORA, Pierre. Introducciones a Les Lieux de Mémoire. París: Gallimard, 1984.
- POLLAK, Michael. Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite. La Plata: Al Margen, 2006.
- RAMOS, Julio. “Migratorias” en Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. Política de la literatura. Bs. As: Libros del Zorzal, 2011
- RANCIÈRE, Jacques. El reparto de lo sensible: estética y política. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- SANTOS, Debora Duarte dos; GASPARINI, Pablo. “En el embute del francés: sobre manèges/la casa de los conejos de Laura Alcoba”. In: Alea 17(2), 2015, 277-290. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/172-277>. (05/03/2019).
- STEINER, George. Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Madrid: Siruela, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo y literatura. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

A crônica histórica e as estratégias de descolonização da fronteira colonial

Mirele Rosália Otaciano³⁸

Resumo: Neste artigo pretendemos mostrar a importância dos discursos coloniais como espaço potente para acessar e revisar de forma crítica a história única colonial. Com atenção especial ao tipo textual “crônica coral”, nos propomos a refletir sobre as maneiras como ferramentas da modalidade escrita foram utilizadas no processo de hierarquização entre os povos e as culturas envolvidos na colonização de Abya Yala ainda nos primeiros contatos na fronteira epistemológica colonial. Embasados em pensamento de autores e autoras que versam sobre aspectos da modernidade/colonialidade, com perspectivas decoloniais, analisamos algumas estratégias do discurso do colonizador que, através da criação de binarismos como o Eu/Outro, constroem hierarquias na própria forma do Ser. Insistimos na necessidade de uma revisão e re-escrita da História e da Historiografia Literária a partir de perspectivas não hegemônicas, como uma das formas de superação da persistência de estruturas da colonialidade moderna na atualidade.

Palavras-chave: Gêneros coloniais; Crônica coral; Decolonialidade; Fronteiras; Saberes.

Resumen: En este artículo pretendemos mostrar la importancia de los discursos coloniales, como espacio poderoso para acceder y revisar de forma crítica la historia única colonial. Con especial atención al tipo textual “crónica coral”, nos proponemos reflexionar sobre las maneras como herramientas de la modalidad escrita se utilizaron en el proceso de jerarquización entre pueblos y culturas involucradas en la colonización de Abya Yala aun en los primeros contactos de la frontera epistemológica colonial. Con base en los pensamientos de los autores y autoras que tratan de aspectos de la colonialidad con perspectivas decoloniales, analizamos algunas de las estrategias del discurso del colonizador que, al crear binarismos como el Yo/Otro, construyen jerarquías en la propia forma de Ser. Insistimos en la necesidad de una revisión y reescritura de la Historia y la Historiografía Literaria desde perspectivas no hegemónicas, como una de las formas de superar la persistencia de estructuras de la colonialidad moderna en la actualidad.

Palabras clave: Géneros coloniales; Crónica coral; Decolonialidad; Fronteras; Saberes.

Apresentação

A literatura colonial é um espaço potente para entender as raízes do que Aníbal QUIJANO (2009) conceitua como “Sistema mundo/ moderno-colonial”. Tratar temáticas que evocam modernidade/colonialidade, na nossa compreensão, é lidar com o tempo presente, pois, como observou Boaventura de Sousa SANTOS (2010: 08), “*el fin*

³⁸ Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: mireleotaciano@gmail.com.

del colonialismo político no significó el fin del colonialismo en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la epistemología”. A persistência das opressões em sociedades que se fundam em um modelo de interseccionalidade, como perfeitamente teorizado por Kimberle CRENSHAW (2002), mostra-nos a profundidade onde foram plantadas as ideias e os princípios colonizadores.

A Teoria Colonial na atualidade tem trabalhado com conceitos e perspectivas que permitem revisar a história do ocidente de forma mais crítica e coerente, tomando em consideração noções como, por exemplo, a de *cosmo sentir* (OYÈWUMI 1997), aplicadas dentro e fora das fronteiras coloniais. Neste trabalho nos embasaremos em autoras e autores que desenvolvem suas pesquisas com pensamentos decoloniais, que trazem sensibilidades não hegemônicas para refletir sobre o processo de desenvolvimento da modernidade/colonialidade, na intenção de romper de fato com as mazelas coloniais.

A literatura histórica colonial representa o paradoxo de ser “cemitério de culturas” e, ao mesmo tempo, ser o espaço onde podemos acessar essas mesmas culturas, uma vez que foram preservadas através da escrita. Ao observar mais de perto, podemos entender esse labirinto ocasionado pela linguagem e, sobretudo, pelo poder da escrita no colonial. Assim, vemos o universo das letras coloniais como uma poderosa ferramenta de acesso à formação do mundo moderno colonial e um ponto de desenlace dessa estrutura, seja através das histórias narradas pelos colonizadores ou nos silenciamentos fruto do “epistemicídio” que ecoa em suas páginas (SANTOS 2007).

Entre os tipos de discursos coloniais, temos a crônica coral como um gênero especialmente interessante por representar, como uma pintura, a tensão na fronteira de contato, além de deixar explícito como se dava a relação de importância de saberes e tradições entre colonizador e colonizado. As crônicas corais têm potencial de nos mostrar muitos caminhos pelos quais a escrita no colonial funcionou como estratégia de domínio e hierarquização entre os povos envolvidos na colonização. Seja no tocante à questão racial e às raízes do patriarcado na América, desconfigurando sistemas sociais pré-coloniais que se organizavam a partir de outros critérios, seja no tocante a questões de hierarquização da forma de compreender e viver a espiritualidade, as crônicas corais podem nos oferecer exemplos para lidar com essas e outras questões. No entanto, no texto que segue, propomo-nos a analisar com mais atenção a questão das modalidades

que representam e desenham as culturas envolvidas no processo da colonização: a escrita gráfica e a oralidade. Tentaremos mostrar de que forma os discursos coloniais, especificamente a crônica coral, como gêneros que mostram o hibridismo que nasce do conflito entre culturas e suas formas de se relacionar com o outro e com o meio; um tipo textual que nos ajuda a entender e “des-encobrir” história única e eurocentrada da moderna colonização.

O presente olha o passado com perspectivas futuras, indica caminhos para rejeitar a permanência de fronteiras que operam sob o silenciamento de sujeitos e territórios que têm suas histórias construídas de maneira fragmentada a partir da perspectiva de um eu não dialógico, o que Homi BHABHA (1991) classifica como uma “representação de alteridade e construção do outro” no discurso colonial ocidental. Considerando que “a crença em história e a crença em literatura cresceram juntas” (HARTOG 2017: 127), a partir da literatura histórica colonial, pretendemos com as reflexões levantadas neste artigo observar algumas das estratégias que ajudaram a criar a história única do Eu e do Outro na modernidade colonial.

Diante da grandiosidade do tema, escolhemos analisar a crônica coral “*Relación de las fábulas y ritos de los incas*”, do padre Cristóbal de Molina, por representar perfeitamente o contexto de choque na fronteira de saberes na região antes dominada pelo Império Inca. A crônica do padre Molina é um dos textos que pertencem ao “*período de oro de la crónica incanista*” (MOLINA 2010: 14). O texto foi solicitado pelo bispo Artaum ao padre Molina por este ser um exímio conhecedor do quéchua e até considerado tradutor cultural dos povos que compunham o Império Inca (LÓPEZ PARADA 2010: 173).

Na estrutura da “*Relación de las fábulas y ritos de los incas*” conseguimos ter um exemplo perfeito de como funcionou o processo de hierarquização entre escrita e oralidade na colonização do saber no território antes dominado por um dos maiores e mais importantes impérios indígenas. A tensão na escrita de Cristóbal de Molina em contato com as narrativas indígenas exemplifica como a escrita operou no colonial, protagonizando e construindo o que SANTOS (2007: 23) chama de “linhas abissais” que hierarquizam o Ser e o Saber ainda no início da colonização.

A forma como organizamos este artigo – primeiramente com uma reflexão a partir dos estudos que dialogam com pensamentos atuais sobre decolonialidade,

posteriormente colocando essa teoria em relação com uma análise de alguns pontos da crônica coral de Molina – foi pensada por entendermos que os tipos discursivos coloniais, como a “*Relación de fábulas y ritos de los incas*”, analisados de forma crítica, embasada em perspectivas teóricas decoloniais, tem potência de funcionar como uma ponte que nos permite acessar o passado e trazer para o presente possibilidades reais de reescrever histórias de maneira mais crítica e coerente com a diversidade de epistemes e formas de vidas em contato no período colonial. Uma vez que a escrita da história única atendia a uma missão colonizadora, trazer à baila as histórias silenciadas pelo poder hegemônico é parte importante do processo de descolonização do cognitivo social. As teóricas e os teóricos que se debruçam em entender história, cultura e sociedade, têm nos discursos coloniais um mar de conhecimento esperando para ser navegado.

Revisitar o passado nos discursos coloniais nos leva ao campo sensível da memória. Não a memória como lugar da melancolia do que poderia ter sido o espaço de fronteira epistemológica colonial, mas foi mutilado pelos ideais eurocêtricos; ou a memória como morada da possibilidade de resgate que acaba muitas vezes caindo em essencialismos identitários. Referimo-nos à memória como movimento e lugar de continuidade.

A História ocidental: um rio de afluente único

A uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizando de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar com olhos de serpente e águia (ANZALDÚA 2005: 03).

Começamos esse tópico com a citação de Glória Anzaldúa por compartilhar de sua escrevivência (EVARISTO 2017) no que se refere à necessidade de “deixar a margem oposta rumo a uma nova consciência”, ou seja, enxergar as fronteiras epistemológicas na diversidade, que é herança do choque/contato colonial, uma imagem de ponte e não de barreira.

Pensar a partir de uma perspectiva de fronteira deslizante, com liberdade entre as margens, não significa não ter uma orientação ideológica, um posicionamento como

sujeito no mundo, é um “enxergar com olhos serpente e águia”, posto que, parafraseando GROSGUÉL (2008: 119), a neutralidade desinserida é um mito; todo discurso segue uma orientação ideológica, tem interferência do “corpo-política do conhecimento”.

O tipo de diversidade criada a partir da colonização gera novas narrativas de identidade. Ao mesmo tempo em que o ser humano conhece mais da espécie humana, das cosmogonias e “sensibilidade de mundo” (MIGNOLO 2013: 14), em que trocas culturais, hibridismos e mestiçagem norteiam teorias de identidade, as possibilidades de caminhar de um lado a outro nas fronteiras entre saberes e culturas não são tão fluidas e abertas na prática, uma vez que a globalização é consequência do sistema capitalista colonial/moderno, que não se produz em cima da horizontalidade, mas a partir de hierarquias raciais, culturais, de gênero, linguísticas etc. O que queremos dizer com isso é que, mesmo que o mundo contemporâneo siga uma lógica de globalização, de identidades cambiantes, o corpo-político do sujeito permanece carregando as marcas coloniais. O mundo contemporâneo não se desvinculou das mazelas da colonialidade.

O corpo-político do sujeito que vive em territórios que passaram pela colonização europeia é enxertado de conhecimentos múltiplos originados pela diversidade de saberes e tradições em contato, sujeitos de “identidades em trânsito” ou até “esquizofrênicas”, fruto de histórias fragmentadas, narrativas que chegam em retalhos pelas vozes daqueles que tinham o poder da fala, que falaram e escreveram por si e pelos outros, criando a si ao aos outros em discursos que atravessavam os mares em pilhas de papéis desde a origem das invasões e conquistas dos territórios que já eram multiétnicos, a “*cuarta parte del mundo*” (GÓMARA 2003: 03). A linguagem não é neutra, a formação da historiografia literária também não é.

Diante das narrativas que constroem a colonização e a colonialidade, o presente apresenta-se como tempo, já atrasado, de pensar criticamente na construção de novas narrativas para a historiografia colonial. Trata-se de repensar os discursos coloniais a partir de outros ângulos, dando ênfase às vozes que saltam nas entrelinhas do discurso, sendo coerente com a pluralidade étnica e cultural dos povos envolvidos no processo histórico em questão.

Desde o século XX acompanhamos a crise e até o desprestígio da escrita da história. CERTEAU (2011) discorre sobre como a escrita da história, engendrada na

política do poder homogeneizador, desviou-se de sua “função tradicional de espelho” – forjou realidades, criou uma versão da história em que nem todos os personagens tinham direito à fala e, sobretudo, à memória. No entanto, o tempo fez dessa história única uma face tão estável quanto o sopro que se desfaz no vento. O espírito da história é vagante, sua força é o movimento que, como escreve HARTOG (2017: 12), “nos une aos séculos passados e transmite o que nós somos aos séculos futuros”.

É urgente mergulhar no tempo, tentar “dominá-lo” no instante passado, ainda vivo, visto ser absolutamente latente na atualidade através das hierarquias de raça/classe/gênero/sexualidade/espiritualidade que são estruturadas e estruturantes do Sistema mundo-moderno/colonial. A perpetuação dos retalhos de história – chamamos dessa forma por entender que a historiografia oficial é na verdade uma versão da história dos povos colonizadores – contribui para que o sistema colonial continue contaminando as águas que poderiam dar nova vida, direcionamento a um tempo que já se intitula na teoria como pós-colonial.

Para descolonizar o cognitivo, no mínimo, é preciso conhecer a própria história, ter acesso e direito à memória, e que essa não seja lugar apenas de dor que força o esquecimento. Quanto mais tentamos nos aproximar do passado na perspectiva de trabalhar com horizontes não hegemônicos, mais percebemos os discursos coloniais como o campo que melhor preservou as memórias e narrativas do passado pré-colonial, ainda que tenham sido produzidos com intenção não de preservação das diferenças, mas de domínio ou extermínio destas.

A modernidade colonial é sustentada por mitos perversos, porém frágeis. Ailton KRENAK (2019) lembra-nos de que “nossa memória é remota a um tempo muito anterior a nossa herança imediata”. Precisamos, portanto, alongar o presente a um ponto onde ele encontre o passado, como na imagem do *sankofa*³⁹ africano. Não é uma tarefa fácil, uma vez que as estratégias de colonização do cognitivo trabalharam em encerrar e

³⁹ *Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi*. Tradução: Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você perdeu. A *Sankofa* é um dos ideogramas utilizados pelo sistema de escrita Adinkra, que compunha as várias formas de expressão escrita existentes na antiga África, utilizado pelos povos Akan, da África Central. Um símbolo associado frequentemente ao Sankofa é o pássaro de passagem, as aves migratórias. Ele está sempre olhando para trás. É uma maneira de dizer que, apesar de o pássaro voar para frente, olha continuamente para trás, para o seu passado. Coletivo cultural Sankofa. <https://ccsankofa.wordpress.com/2012/09/01/sankofa-simbolo-adinkra/>. (07/10/2019).

criar passados simultaneamente, o que fez da “teoria da memória, na realidade, uma teoria do esquecimento” (KILOMBA 2019: 01).

A alegoria do tempo presente como ponte intermediária entre futuro e passado, como sugerido por Michel de CERTEAU (2011), em seu célebre livro *A Escrita da História*, manifesta-se de maneira mais dinâmica do que linear e se apresenta como suporte valioso para repensar de que forma a escrita foi utilizada como poderosa ferramenta de hierarquização de saber na formação da modernidade/colonialidade, persistindo impregnada nos cognitivos mesmo após as emancipações políticas.

A colonização é traçada em uma encruzilhada. A descolonização da linguagem pode ser em alguma medida o ponto de encontro, partida e chegada, de cada ponta deste cruzamento. Logo, a linguagem merece especial atenção, uma vez que existe uma “linguagem colonial”, que criou e sustenta a estrutura da modernidade e, como explica Walter MIGNOLO (2017: 03), também seu lado mais escuro, a colonialidade, já que uma é constitutiva da outra.

Quando falamos em uma descolonização da “linguagem colonial”, é no sentido de que a colonização apoiou-se nesta, principalmente na modalidade escrita, como podemos constatar desde as origens da literatura colonial com o primeiro diário de bordo de Cristóbal COLÓN, quando precipitadamente enxerga nos indígenas “*gente muy pobre de todo*” (1982: 30), para começar a narrar a história do “Novo Mundo” a partir da limitação da epistemologia e cosmovisão do colonizador.

Observamos a maneira como se constrói nos discursos coloniais a ideia do não europeu como “o Outro”, o diferente que precisa ser transformado, salvo a partir do reflexo do sujeito e das culturas ditas civilizadas, as europeias. Para excluir a diferença, considerada uma degeneração, era preciso “ferir de morte” o sujeito e seus conhecimentos.

O epistemicídio se constituiu e se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento. [...] não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere

de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO 2005: 96).

A construção do “Eu europeu” como “referência de Ser” é simultânea à construção do “Outro” e tem origem nas várias formas de violência implementadas pelos colonizadores, que agiam legitimados pelo discurso de salvação das almas indígenas, apoiados pela igreja cristã. O que o GROSFOGUEL (2018: 119) nomeia como “egopolítica do conhecimento”, presente na aliança nobreza/igreja, consegue deslegitimar e subalternizar sistemas de mundos de organização milenares.

O “Eu e o Outro” no colonial são impregnados dos marcadores de lugar social. Um é o civilizado, a representação da “brancura”, que, como aponta Neusa Santos SOUSA, não é apenas questão de ser branco, mas o que foi cravado nas consciências como sinônimo da beleza estética, da sabedoria, enfim, o “Eu”, nesse caso, representa “a cultura, a civilização, em uma palavra, a ‘humanidade’” (1983: 05). O branco, por exemplo, não foi racializado, pois entra na categoria de universal, de referência. A branquitude no colonial é narcísica por excelência.

[...] de uma à outra ponta de sua história, o pensamento europeu sempre tendeu a abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo, do surgimento do ser e da sua manifestação em seu ser primeiro ou, ainda, em seu próprio espelho (MBEMBE 2014: 10).

Os “Outros” no caso da colonização de Abya Yala – ou Pindorama, Tawantinsuyu ou Anauhuac, batizado de América pelos colonizadores – são os que viram povos que têm a diferença como força e princípio de organização social e territorial ser reduzidos à categoria mental moderna de “raça indígena”. Os sujeitos que integram essa “raça” foram destituídos de seus nomes originários, suas identidades e subjetividades. Eram apenas “índios”, envolvidos de toda a carga pejorativa que esse termo simbolizava.

Os discursos coloniais mostram como foi construída a história única do “índio americano”, passeando entre categorias de exótico, pacíficos quase bobos, em

contraponto com categorias como as de adoradores de demônios e terríveis canibais que se negam a aceitar a ajuda dos brancos civilizados, ou ainda

Inimicísimo de religión, haraganes, ladrones, mentirosos, y de juicios bajos y apocados; no guardan fe ni orden; no son de lealtad maridos a mujeres ni mujeres al marido; son hechiceros, agoreros [...] cuando se olvidan de las cosas de la fe que aprendieron, dicen que son aquellas cosas para Castilla y no para ellos, y que no quieren mudar costumbres ni dioses (GÓMARA 2003: 176).

São esses estereótipos que nascem da violência discursiva de uma história única, contada por sujeitos movidos por desejos de conquista e exploração, que se perpetuam até a atualidade. Nesse sentido, ao lermos os textos coloniais, precisamos saber que estamos diante de discursos ideológicos muito bem demarcados. A história da colonização que perdura por todos esses séculos foi elaborada desde o início por quem monopolizou o direito e poder do discurso. Assim, a historiografia moderna, que é escrita a partir da epistemologia colonizadora, espalha-se e cria raízes rapidamente pelo mundo. A escrita no colonial é a “formidável máquina de produzir, e por isso mesmo a mais terrível máquina de destruir” (CLASTRES 2004: 62).

Conhecemos o mundo e sua diversidade a partir das lentes e dos interesses europeus. O que foi criado em perspectiva unilateral – ao longo do projeto colonial moderno capitalista de dominação e expansão da cultura, filosofia, tradição e forma de vida eurocentrada – termina virando também a perspectiva e verdade dos sujeitos não europeus, mas ocidentalizados pelas narrativas dos colonizadores. Por isso, reforçamos a importância da desobediência poética da qual fala Grada KILOMBA, no sentido da necessidade de formular novas narrativas, uma história que seja um rio de afluentes múltiplos:

Normalizamos palavras e imagens que nos informam quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar (KILOMBA 2019: 03).

A modalidade escrita foi utilizada como argumento político e religioso para seguir com a exploração do território e dos povos; funcionou como uma das principais estratégias para legitimar a superioridade europeia, vestindo-se de verdade absoluta. Os sujeitos colonizados foram levados a viver a mimese colonial do “quase ser” – com vestes, línguas, costumes, espiritualidades que não eram as suas – aprendendo a sobreviver na camuflagem e muitas vezes na negação de si, fruto da violência epistêmica que hierarquizou o Ser em sua existência. Nesse caminho vemos como a linguagem, na tecnologia da escrita, terminou por ser veículo dessa violência.

Escrita e oralidade na crônica coral

A escrita nos primeiros séculos da colonização tem a força dos canhões de guerra. Através de seus recursos o não hegemônico é captado e, entre uma declinação e outra, o sujeito desaparece do texto. À escrita foi concedido o poder de criar e simultaneamente apagar as histórias, ao bel prazer dos que a detinham. Partindo mais propriamente para os discursos coloniais, para tentar entender como a escrita na modernidade alcançou o lugar de “transportar a verdade única e absoluta”, precisamos saber como sua importância para a colonização do Novo Mundo foi substancial.

A tecnologia da escrita, antes de funcionar como estratégia para hierarquização de saber, era a única forma de comunicação dos exploradores com a nobreza para informar sobre a descoberta das “Índias Ocidentais”, em todas as naus que saíam em busca de descobrir novas terras, algum dos tripulantes tinha a responsabilidade de relatar os acontecimentos e dar a saber à Corte na Europa. Por isso, precisamos ter em mente que os discursos coloniais, sobretudo nesse momento ao qual nos referimos, representam um momento de exceção na História Literária. Diante do entendimento de que os que primeiro escreveram sobre o Novo Mundo não eram os ilustres letrados europeus, mas, sim, em sua maioria, funcionários da Coroa – soldados, capitães, escribas – ou pessoas que tinham ligações diretas com a Igreja. “A própria categoria de autor, baseada em sujeitos plenos de intenção e propósitos, torna-se errática ou francamente inadequada nesse contexto” (CORDIVIOLA 2005: 08).

Posteriormente, já no período de colonização, a escrita ganha ainda mais prestígio, posto que a sede dos poderes da Coroa e da Igreja continua na Europa, o que fez o governo no Novo Mundo ficar conhecido como governo por consulta, uma vez que, devido à distância oceânica entre as colônias e a sede do império, as ordens e informações chegavam por meio de consulta aos milhares de documentos que viajavam de um continente ao outro. A escrita tornava-se cada vez mais necessária no processo colonizador.

Os textos que surgem nos contextos apresentados guardam em suas linhas todo o processo de descobrimento, conquista e colonização em narrativas que se distribuem em variados tipos e modalidades, como cartas, relações, diários de bordo, requerimentos, tratados filosóficos e religiosos, crônicas gerais, crônicas particulares e o gênero que para nós é o mais interessante para se pensar as fronteiras epistêmicas coloniais, as crônicas de origem coral.

Entre os variados tipos textuais que circulam no período colonial, consideramos que a crônica histórica merece lugar de destaque pela abrangência do gênero. Tais narrativas mostram o lugar da literatura colonial como espaço de fronteira na relação com o outro, ainda que sua própria concepção seja majoritariamente colonizadora e com fins de extirpação, como reflete LÓPEZ PARADA no texto “*Las voces del outro*” (2010: 158): “[...] ¿pedirle al otro que refiera su conquista no lo haría aún más conquistado?”.

As crônicas históricas coloniais são normalmente divididas, sem uma forma rígida, em uma fase inicial mais abrangente, tratando de assuntos relacionados ao descobrimento – crônicas gerais – e sua fase seguinte, que trata mais diretamente de assuntos relacionados ao processo de conquista – crônica particular. Entre as crônicas particulares, existe ainda um recorte singular para o gênero – que pode ser entendido como um subgênero ligado à crônica particular – as crônicas históricas de origem coral, também chamadas crônicas heterogêneas ou mestiças.

Muitos dos binarismos e hierarquias como os de raça e classe que estruturaram a colonialidade e o sistema capitalista, ganham forma e força já nesses primeiros instantes dos gêneros textuais coloniais. No modelo de crônica de origem coral, é possível entender alguns métodos colonizadores na produção da narrativa, como, por exemplo, a

sobreposição e legitimidade do saber transmitido através da escrita, em relação ao saber preservado na oralidade.

A crônica coral é um tipo textual construído por mais de um autor, a polifonia nesse subgênero é uma característica evidente. No colonial, muitos textos surgem a partir do que José Antonio MAZZOTTI (2010: 145) chama de “*efecto de coralidad*”, onde as vozes saltam, entrecruzam-se na superfície do texto; uma aparente desordem que na realidade é um espelho da tentativa de escrever relatos que estavam sendo passados a partir da oralidade. Algumas vezes o caos na estrutura da obra guarda justamente a sua riqueza, como é o caso da “*Relación de las fábulas y ritos de los incas*”, já que, além de mostrar o contato tenso entre oralidade e escrita na construção do texto, conta com o fator da tradução. Em vários momentos vemos o escritor traduzir os termos da língua quíchua e citações inteiras de ritos incaicos para a língua do colonizador. A liberdade com a qual é construída a narrativa, permitindo interferência de vozes sem que necessite ser apresentada, é a essência da crônica coral.

Grande parte dos textos que compõem o acervo colonial é produzida de forma plural, entre a oralidade e a escrita – como espaço de encontros e desencontros – no modelo da crônica coral. MAZZOTTI elucida um ponto fundamental de quando fazemos análise das crônicas corais, quando escreve que: “*no se trata de ver en dichos textos solamente el reflejo de una oralidad perdida, sino la fundación discursiva de una polifonía pluricultural que admite interferencias discursivas entre los sistemas de narración*” (2010: 144).

Narrados normalmente por autoridades indígenas que foram intimadas a contar as formas de manutenção da memória e continuidade desses povos, lembrando que os nomes desses indígenas sequer aparecem nos textos – essas crônicas levavam o mundo ocidental a conhecer a variedade cultural e de filosofias de vida desses povos. Figuras como a do frei cronista Cristóbal de Molina são, inclusive, sugeridas como proto-etnólogo por registrar pela primeira vez na modalidade escrita culturas que se desenham a partir da oralidade.

Ser uma cultura que se desenvolve a partir da oralidade significa que o aprendizado se dá no cotidiano, na palavra viva que busca experiência na memória. Por isso mesmo é uma tradição em que os anciãos, os mais velhos, os “homem memória”, são as referências de sabedoria de cada povo. Ademais, entende-se que há um tempo

certo para ensinar e, também, para aprender. A transmissão do saber na oralidade acontece em forma ritual, uma vez que é o “*momento en que el pueblo se congrega en la audición de un relato, en la actividad sagrada y plural de saber oír dentro de una comunidad que se dibuja con ese acto*” (LÓPEZ PARADA, 2010: 162). A tradição oral tem ligação profunda com a memória, com a amplidão desta, mais do que com a história e suas limitações de datas e fatos. Nascimento lembra-nos que, se a “História nasceu com o homem” (2006: 95), a memória tem ares de deusa. No entanto, para os colonizadores, a ausência de escrita alfabética era sinal de ausência de memória. Apenas a concretude das letras no papel tinha legitimidade, como vemos nas palavras de MOLINA (2010: 35) em meio às narrativas que ouviu de alguns anciãos “*maestros y sacerdotes de los que en aquél tiempo eran; y para entender dónde tuvieron origen sus idolatrías, porque es así que estos no usaban escritura*”⁴⁰:

Y oy en día están en los dichos lugares unos bultos de piedras grandes, y en algunas partes casi de bultos de gigantes que antiguísimamente devieron ser hechos por manos de hombres. Y por falta de la memoria y escritura, tomaron esta fábula de decir que por mandado del Hacedor, por no aver cumplido sus mandamientos, se tornaron en piedras (MOLINA 2010: 38).

Vale salientar que a oralidade é a principal forma de preservação da memória e do desenvolvimento das culturas indígenas, é a “mito-poética do encantamento”. No entanto, os inúmeros povos que ocupavam o continente americano tinham outros tipos de textos e formas de comunicação em seus modelos de organização, a exemplo dos grafismos indígenas no Brasil, os códices astecas e os quipus andinos que impressionaram bastante os homens da escrita, que menosprezaram esses sistemas, mas não conseguiam decifrar o mundo guardado ali, como relata MOLINA:

[...] usaban de una qüenta muy subtil de unas hebras de lana y de dos ñudos, y puesta lana de colores en los ñudos, los cuales llaman quipos. Entendíanse y entiendise tanto por esta qüenta que dan razón de más de quinientos años de todas las cosas que en esa tierra en ese tiempo han pasado (MOLINA 2010: 42).

⁴⁰ A Relação que se possui na atualidade é uma cópia do século XVII, que foi propriedade do famoso bispo extirpador de idolatrias, Francisco de Ávila. Achemos mais apropriado não atualizar a grafia para o espanhol atual, visto que assim podemos ter acesso também às peculiaridades do castelhano antigo.

Muitas possibilidades de acesso ao passado pré-colonial por via dos registros dos povos originários foram destruídas no período de invasão. Os saques aos templos em busca de qualquer objeto que representasse valor econômico, e, posteriormente, a santa inquisição, que vem nos porões dos navios em uma espécie de “caça às bruxas no Novo Mundo” (PORTUGAL 1999), queimam nas fogueiras os quipus andinos, assim como os códices que davam conta da história do império dos astecas. O que sobrou desses materiais ainda hoje é de difícil leitura, isso porque não era qualquer pessoa que tinha a responsabilidade manusear esses registros, a produção e leitura era dos quipus incas, por exemplo, ficava a cargo exclusivamente dos *quipucamayos*.

É provável que com incentivo e investimento em pesquisas arqueológicas e científicas por parte dos órgãos competentes teríamos mais conhecimento sobre os saberes e as tecnologias das sociedades indígenas. Algumas das tecnologias e estruturas dos impérios indígenas foram apropriadas pelos colonizadores, outras, como já dissemos, foram destruídas. Entretanto, é no silenciamento das vozes e na inferiorização do Ser e Saber que o epistemicídio se concretiza.

[...] y que allí en Tihuanaco el Hacedor empezó a hacer todas las gentes y naciones que en esa tierra ay, pintando los trajes y vestidos que cada uno había de traer y tener, y que los que habían de traer cavellos, con cavello, y los que cortado, cortado el cavello; y que concluydo, a cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar, y las semillas y comidas que avían de sembrar. [...] y así, dicen que unos salieron de quiebas, los otros de cerro, y otros de fuentes, y otros de lagunas, y otros de pies de árboles; y otros desatinos d'esta manera (MOLINA 2010: 36 grifo nosso).

O trecho da crônica coral “*Relación de las fábulas y ritos de los incas*” é um bom exemplo para entendermos a relação que se estabelece entre oralidade e escrita nos discursos coloniais, onde cada uma das modalidades representa um saber, uma cultura. O padre Cristóbal de Molina escreve a partir do que ouve de anciões e sacerdotes, o que explica a polifonia no texto. No entanto, a voz do escritor/colonizador é a voz do poder dentro da narrativa, é sua perspectiva e saber que tem direito a sentenciar o que é ou não verdade dentro do texto. Vemos que o narrador muda da terceira para primeira pessoa quando conveniente, tornando evidente a sobreposição da voz do escritor, o qual

deslegitima as vozes indígenas que, no trecho destacado, contavam um dos mitos de criação dos incas. Dessa maneira, o escritor constrói um caminho de leitura e interpretação da obra e do que ela representa. Nessa relação tensionada de vozes e saberes em contato, temos um claro exemplo de crônica coral colonial.

É por motivos como os apresentados acima que, como dissemos, os discursos coloniais acabam sendo nosso ponto de referência mais acessível para nos aproximarmos do mundo pré-colonial. Figuras como Molina, Sarmiento de Gamboa e Polo de Ondegardo, colheram informações diretamente de indígenas que viveram o período incaico, alguns deles *quipucamayos*. Logo, apesar do tom inquisitorial, as crônicas corais escritas por esses autores no século XVI e início do século XVII trazem traços fortes da oralidade indígena nas narrativas, as formas de organização social, os ritos e mitos, as relação das línguas com os territórios no passado antes do contato, além de possibilitarem visualizar como se davam as estratégias discursivas nas interferências do escritor, criando hierarquias através do poder da escrita.

No momento da inter-influência no trânsito da oralidade para a modalidade escrita, os discursos coloniais assumem posição de ferramenta estratégica da colonização, a fronteira de saberes vira local de dominação e criação de barreiras epistemológicas. A voz do autor surge acentuando a polifonia do discurso, um traço que é essência da crônica coral, mas que no colonial é utilizado para demarcar espaço de poder, como vemos com a sentença “desatino” para desqualificar a mitologia inca; os saberes e os sujeitos que coproduzem a crônica.

É justamente no ponto entre “oralidade e escrita” nas crônicas corais que percebemos claramente a tensão e, ao mesmo tempo o princípio de hibridização nas fronteiras da convivência entre as culturas e suas cosmovisões no processo colonial. Porém, diante dos objetivos colonizadores, esse fio que liga oralidade e escrita ganha mais caráter de interrupção e não de complementaridade; a escrita acaba mais afastando que aproximando. Quando Cristóbal de MOLINA (2010: 28-42) escreve que, “*por falta de memória y escritura tomaron esa fábula de decir. [...] no ser jentes que usaban la escritura, porque se la usaran no tuvieran tan ciegos*”, adianta-nos o fato de que a escrita colonial, especificamente a crônica histórica coral, é um espaço de fronteira com proposta de sua ruína; servindo como verdadeiros “*caballos de batalla*” na legitimação do discurso de superioridade das culturas colonizadoras (LÓPEZ PARADA 2010: 160).

A pluralidade de vozes na concepção das narrativas e o perfil de liberdade na construção da estética do gênero são características das crônicas corais, mas também fazem parte do próprio modo de se fazer literatura no contexto colonial. O fato de ser uma escrita literária que não segue regras rígidas de gênero, que representa sujeitos com suas culturas e formas de comunicação, constrói muitas vezes verdadeiros labirintos na estrutura do texto. Entretanto, essa imbricação de vozes que saltam nas crônicas corais formando labirintos não impede que a voz do autor se sobreponha às demais, ou seja, textos como a relação de Cristóbal de Molina mostram uma “*imbricación de puntos de vista contrapuestos, en que la voz del evangelizador prevalece sobre la voz indígena*” (MAZZOTTI 2010: 148).

São traços diversos que podem ser identificados nesse processo de mudança de textura, ou imbricação da oralidade com a escrita, com propósito colonizador de negação da alteridade como meio de construção. Podemos destacar como uma das ferramentas do discurso do poder colonial a técnica linguística de transcrever as narrações indígenas empregando os “verbos no pretérito”, como podemos observar nas sentenças: “*Otros muchos desvaríos tienen algunas naciones de esta tierra, y así pondré algunas para que se entienda el desatino y seguedad en que **vivían** [...] **Tenían** también muchas huacas⁴¹ y templos adonde el demonio **daba** sus respuestas en algunas naciones*” (2010: 39-44 grifo nosso).

Observamos, nesses exemplos, entre tantos outros que poderiam ser destacados apenas na crônica coral “*Relación de las fábulas y ritos de los incas*”, como os verbos “vivían, tenían, daba” demonstram a ação de interferência do escritor no momento da produção textual, escolhendo o tempo verbal que indica um assunto já finalizado. O cronista tem noção do poder da palavra escrita. Cada signo colocado no tempo passado soa com distância, esquecimento... O texto como túmulo.

En esa tierra ay diferentes naciones y provincias de indios, que cada una dellas tenía possisos ritos, y actos y ceremonias [...]. Y no es menos cosa conveniente saver los cultos y ceremonias que en cada provincia de por sí tenían los yngas, que son los que aqui van escritos, para poderles dissipar y desarraygar de sus ydolatrías y desventuras. Y asi, mediante Nuestro Señor, concluyo la visita que entre manos tengo de las parochias y valle desta ciudad del Cuzco por nombre (MOLINA 2010: 100).

⁴¹ “Huacas” são divindades de adoração dos povos indígenas andinos.

Como foi dito anteriormente, os textos coloniais serviam de provas para ações de colonização. Tinham função de comprovar, a partir de perspectivas eurocentradas, os modos bárbaros e primitivos em que viviam os ameríndios, para assim justificar a necessidade de interferência administrativa política e social nesses territórios. Em outros textos, como a relação de Cristóbal Molina, a função mais específica era comprovar que os povos andinos que compunham a civilização inca viviam em adoração a demônios, e, assim, a igreja católica tinha como demonstrar a importância em se instalar nessas terras, banir o mal e trazer o bem na forma do deus único, que tem sua veracidade de superioridade comprovada nos escritos bíblicos.

Mas sabe-se hoje que todo esse repertório de hierarquização fez parte das estratégias de colonização. Logo, vemos a necessidade de reinterpretar essas narrativas a partir de uma sensibilidade não hegemônica mantendo a linguagem como eixo de partida e chegada da encruzilhada colonial, mas agora desmistificando a superioridade de uma determinada forma de saber, ser e viver sobre outras. Trata-se de re-encantar o discurso da diferença como princípio de igualdade, de encontro e equilíbrio. A mesma escrita que pensou encerrar mundos hoje é possibilidade de continuidade.

Considerações finais

É próprio da ética das guerras que os povos vencedores tenham direitos diante daqueles que perderam no confronto. No entanto, a colonização da América deu-se a partir de princípios inéditos. O “lado escuro da modernidade” entendemos ser justamente os mitos que foram criados na “linguagem colonial”, as violências geradas no discurso, que fere de morte o “Outro” no instante de sua criação. São esses pontos, na forma como se organiza o enredo a partir do olhar hegemônico e interessado do colonizador, que deve ser confrontado a partir de perspectivas críticas e decoloniais, a fim de des-encobrir os mitos fundadores da colonialidade.

Quando reforçamos a ideia de trazer novas epistemologias e sensibilidades de mundo para o centro da narrativa da história colonial, não significa desprezar ou negar o que está escrito na historiografia moderna, mas ser crítico a ela, tentando entender os

silêncios e vazios que escondem sujeitos, culturas, saberes não hegemônicos. Assim, vemos a importância de trazer as narrativas coloniais à baila, trabalhar as modalidades discursivas que compõem a formação textual da época colonial, visto que essas carregarem em sua particularidade contextual histórica e política o prestígio de refletir em seus enredos os movimentos de contato e transformação dos mundos.

Por isso repetimos que o tempo presente deve ser palco de novas perspectivas, de releituras do passado, em que a escrita forjou narrativas que caminham lado a lado com as demais formas de violência colonial. Devemos usar do espaço que é a literatura histórica colonial para reinterpretar os discursos.

A partir das reflexões levantadas neste artigo, vemos o presente como tempo potencial para uma desestruturalização de fato da colonialidade, não através da negação desta, mas por via da desarticulação de suas estratégias de poder (MIGNOLO 2008). Esse é o caso da escrita, que sendo um dos poderes instrumentalizados pela colonialidade, carrega a possibilidade de transformação, visto que o fio que a conecta à oralidade não é de interrupção, mas sim de complementaridade.

O conhecimento fragmentado e raso sobre o continente americano pré-colonial, e testemunhado nas narrativas dos colonizadores, dá margem aos anacronismos e falácias que envolvem as etnias indígenas do passado e aos preconceitos persistentes no presente. Diante disso, percebemos a urgência da re-escrita da História a partir de outros locais de fala, que contemplem a pluriethnicidade que constituem os territórios colonizados, que considerem a razão científica como mais uma forma de saber, entre tantas outras existentes, e a História como uma forja ou criação limitada.

Reconstruir as histórias espalhadas nos discursos coloniais a partir de uma oralidade atualizada na escrita – como vemos nas literaturas indígenas e africanas que vêm crescendo e trazendo consigo características próprias que dialogam com outro tempo e forma de saber – confere à escrita a possibilidade de renascer crescendo.

No entanto, essas literaturas descentralizadas, esses novos ângulos e perspectivas enfrentam uma sociedade viciada no gosto estético do padrão canônico do saber. MATA (2006: 04) alerta para o fato na literatura africana, que pode ser comparado ao que acontece na atualidade com os povos indígenas e suas produções literárias. A autora escreve que: “[...] o homem africano continua a ser objecto e raramente sujeito do conhecimento científico”. A manutenção dessa situação inviabiliza a circulação dos

bens culturais não hegemônicos e dificulta a possibilidade de tornar ideias de intelectuais afros e indígenas, por exemplo, competitivas em relação às de escritores ocidentais.

Voltar o olhar para a formação da modernidade a partir das narrativas coloniais, como a análise das crônicas históricas, mostra-se de extrema relevância quando concluímos que a colonialidade do poder foi construída também discursivamente, e o espaço dos gêneros que circulavam na época em questão foi utilizado estrategicamente para materializar, a partir da razão outorgada à escrita, as desigualdades que fundamentam o sistema capitalista, sustentado na racialização moderna dos povos e na hierarquização de saberes. O poder do discurso criou identidades, aprisionou memórias e tentou fazer do conceito de passado sinônimo de encerrado, colocando a arte da escrita como uma lembrança de violência no período de colonização.

Visando uma epistemologia de fronteiras no futuro, onde igualdades e diferenças sejam mais uma forma de ligação do que de ruptura, é imprescindível voltar às fronteiras tensionadas no passado e reescrever a história a partir de outras perspectivas cosmológicas, visando a horizontes mais dialéticos. Ter outros agentes no discurso protagonizando o lugar do saber é, na perspectiva que defendemos, a chave que desliga a máquina da persistente colonialidade.

Referências bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. La consciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. In: Estudos Feministas 13(3), 2005, 320.

BHABHA, Homi. A questão do “outro”. Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLANDA, H. B. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CERTEAU, Michel de. A escrita da História. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CLASTRES, Pierre, *Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Seuil, 1980 (Trad. Bras. Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2004)

CORDIVIOLA, Alfredo. Um mundo singular. Imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI. PPGL/UFPE, 2005.

COLÓN, Cristóbal. Textos y Documentos completos, Relaciones de viajes, cartas y memoriales. Edición, prólogo V notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

CRENSHAW, Kimberle. A interseccionalidade da discriminação de raça e gênero. 2002. <https://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>. (15/06/2019).

EVARISTO, Conceição. Insubmissas Lágrimas de Mulheres. São Paulo: Malê, 2017.

GÓMARA, Francisco López de. Historia general de las indias. 2003. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/92761.pdf>. (20/08/2019).

GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, 2008, p. 115-147.

HARTOG, François. Crer em História. Tradução de Camila Dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento: uma palestra performance. 2019. <https://www.geledes.org.br/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra/>. (15/06/2019).

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. Las voces del otro. In: Relación de las fábulas y ritos de los Incas. Edición de Paloma Del Campo. Madrid: Iberoamericana, 2010.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In: Hipótese 10(1/2), 2006, 33-44.

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. 1. ed., Lisboa: Antígona, 2014.

MAZZOTTI, José Antonio. Cristóbal de Molina y las crónicas heterogéneas del virreinato peruano. In: LÓPEZ PARADA, E. Relación de las fábulas y ritos de los Incas. Edición de Paloma Del Campo. Madrid: Iberoamericana, 2010.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistémica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: Cadernos de Letras da UFF 34, 2008, 287-324.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: Rev. bras. Ci. Soc. 32(94), 2017, 1-18.

MIGNOLO, Walter. Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. In: Revista de Filosofía 74, 2013, 7-23.

MOLINA, Cristóbal. Fábulas y ritos de los Incas. Organização de Paloma Jiménez del Campo. Madrid: Iberoamericana, 2010.

OYÈWUMI, Oyèrónkẹ . The invention of women: Making an African Sense of Western Gender Discourses. Minneapolis: University of Press, 1997.

PORTUGAL, Ana Raquel. A inquisição espanhola e a bruxaria andina: evangelização e resistência. In: Revista de História regional 4(2), 1999, 9-34.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). Epistemologias do sul. Coimbra: Almeida, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Descolonizar el saber, reinventar el poder. Montevideo: Trilce, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: Novos estudos 79, 2007, 71-94.

SOUSA, Neusa Santos. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Identidad afrodescendiente y orgullo negro en el cuento *La muñeca negra*, de Mary Grueso Romero

Adrielle Sena Branco⁴²
 Maria José Souza Lima⁴³

Resumen: Esta investigación objetiva evidenciar la construcción de las cuestiones de identidad afrodescendiente colombiana y el orgullo negro abordados a través del personaje principal del cuento *La muñeca negra* (2012), de Mary Grueso Romero. La obra, que es parte de la literatura infantil hecha en Colombia, busca resaltar los aspectos que enaltecen y valoran la niñez negra de este país, presentando estos niños desempeñando papeles de protagonismo, orgullosos de sus raíces ancestrales y de su identidad afrodescendiente colombiana. El *corpus* analítico trabajado será la segunda edición de la obra *La muñeca negra* (2012) constituida por 16 páginas, que incluyen 9 ilustraciones. En términos metodológicos, el presente trabajo es de cuño bibliográfico, con un abordaje cualitativo, compuesta de seis secciones, para tanto, como soporte teórico serán utilizados los autores FERREIRA (2018), HALL (2015), VALENCIA (2018), entre otros. Se identificó en el estudio de la obra que los aspectos referentes a la identidad y el orgullo negro presentes en el personaje principal enaltecen la cultura afrodescendiente, reconociendo por intermedio de sus trazos la fuerza del negro en Afro Pacífico. Además, como la literatura infantil colombiana, mediante el uso del cuento infantil de la referida autora, se convierte en un importante medio a la enseñanza-aprendizaje y para el trabajo con la formación identitaria afrodescendiente y el sentimiento de orgullo en los niños, pues valora el negro y su papel social.

Palabras-claves: Identidad afrodescendiente colombiana; Orgullo negro; Literatura infantil colombiana; Cuento infantil.

Resumo: Esta investigação objetiva evidenciar a construção das questões de identidade afrodescendente colombiana e o orgulho negro abordados através da personagem principal do conto *La muñeca negra* (2012), de Mary Grueso Romero. A obra, que é parte da literatura infantil feita em Colômbia, busca ressaltar os aspectos que exaltam e valorizam a infância negra deste país, apresentando essas crianças desempenhando papéis de protagonismo, orgulhosas de suas raízes ancestrais e de sua identidade afrodescendente colombiana. O *corpus* analítico trabalhado será a segunda edição da obra *La muñeca negra* (2012) constituída por 16 páginas, que incluem 9 ilustrações. Em termos metodológicos, a presente pesquisa é de cunho bibliográfico, com abordagem qualitativa, composta por seis seções, para tanto, serão utilizados os autores FERREIRA (2018), HALL (2015), VALENCIA (2018), entre outros. Observou-se no estudo da obra que os aspectos referentes à identidade e o orgulho negro presentes na personagem principal enaltecem a cultura afrodescendente reconhecendo, por intermédio de seus traços, a força do negro no Afro Pacífico. Além disso, como a literatura infantil colombiana, mediante o uso do conto infantil da referida autora, se converte em um importante

⁴² Graduada em Letras/Español (UFPA) Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Abaetetuba. Especialista em Metodología de enseñanza en lengua portuguesa y literatura (FAM). E-mail: annamonikysena@gmail.com

⁴³ Graduada em Letras/Español (UFPA) Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Castanhal. Especialista em Metodología de enseñanza en lengua portuguesa y extranjera (UNINTER). E-mail: maryjosephp@hotmail.com

meio para o ensino-aprendizagem e para o trabalho com a formação identitária afrodescendente e o sentimento de orgulho nas crianças, pois valoriza o negro e seu papel social.

Palavras-chaves: Identidade afrodescendente colombiana; Orgulho negro; Literatura infantil colombiana; Conto infantil.

Introducción

Los negros en la historia de la humanidad, a lo largo del tiempo, fueron personajes invisibles y secundarios, tanto en la sociedad como en las artes. Marcada por la constante relación con el pasado de esclavitud, su presencia siempre fue turbia y alejada de la realidad, y esta visión permaneció reflejada por siglos en la literatura occidental (BARR 2009). Los relatos sobre sus vidas, en la gran mayoría de los casos, son bajo la concepción del prejuicio, lo que deshumaniza la contribución de estos en la América del Sur, específicamente en Colombia.

Por esa razón, la investigación enfatizará la literatura afrocolombiana, la cual presenta algunas temáticas y aportes evidentes en la literatura infantil hecha por Mary Grueso Romero, en Colombia. También tratará de la literatura infantil colombiana que, por su vez, destaca la niñez negra, que por siglos estuvo distante de la posición de protagonismo en las obras destinada a la infancia. Dicha posición crea una imagen discriminatoria e inferior, que desarrolla en los niños un sentimiento de negación y vergüenza delante de su color, ancestralidad e identidad.

Así que el estudio busca, a partir del cuento *La muñeca negra* (2012), de Mary Grueso Romero, observar la relevancia de la literatura infantil colombiana a la formación identitaria. Del mismo modo, pretende analizar cómo la identidad afrodescendiente y el orgullo negro son expresos en el cuento infantil de la referida autora, por medio del personaje principal. La obra presenta como protagonista una niña negra, que busca tener una muñeca con las mismas características que las suyas, lo que apunta para el reconocimiento de su identidad como negra afrodescendiente.

En términos metodológicos, el presente trabajo sintetizará las reflexiones hechas, a partir de una investigación de cuño bibliográfico, con abordaje cualitativo. Para tanto, se utilizarán como soporte teórico los autores FERREIRA (2018), HALL (2015),

MUNANGA (2004), VALENCIA (2018), entre otros. Además del análisis del cuento *La muñeca negra* (2012), este presentará partes de una entrevista con la escritora Mary Grueso Romero, hecha por correo electrónico en el período de 04 de octubre hasta 09 de noviembre de 2019, con 16 preguntas referentes al tema abordado e informaciones sobre la autora, que ayudarán a esclarecer aspectos del estudio.

2 Literatura afrocolombiana

En la presente sección, se abordará la definición de literatura afrocolombiana, una vez que esta presenta algunas temáticas y aportes evidentes en la literatura infantil hecha por Mary Grueso Romero, en Colombia. Así que, para una mejor comprensión de lo que se plantea en esta investigación, es necesario el acercamiento de la literatura afrocolombiana, que emerge como un instrumento de resignificación de la historia de los afrodescendientes, principalmente a los del Pacífico, atribuyendo a estos papeles de protagonismo e intentando deshacer la visión estereotipada, resultado de la relación de poder entre negro y blanco.

En este contexto, el negro afrocolombiano y del Pacífico Colombiano hizo del arte un medio para hablar de la importancia de su herencia africana en la construcción social, así como la convirtió en un instrumento de lucha ante la negación de su presencia y contribución. El folclor, lo oral, la danza, la música, la cuentería y la escritura se han transformado en “discursos ocultos de resistencia del hombre del Pacífico con sus ancestros africanos” (VALENCIA 2018: 5), que hacen parte del proceso de mestizaje en la América, que aún siguen marginadas.

En efecto, el afrodescendiente se torna sujeto del discurso, narrando sus memorias bajo la responsabilidad de rescatar los olvidos por los cuales fueron sometidos, en virtud de esto, la memoria consiste en “[...] un de los instrumentos de resistencia cultural utilizados por los escritores y escritoras de la diáspora africana. Escribir sobre las memorias y culturas negras se torna una forma de narrar el relato bajo la óptica afrodescendiente” (PALMEIRA 2013: 96, traducción nuestra).

De esta manera, la literatura se convirtió en uno de los principales medios para difundir la memoria afrodescendiente, así que ha sido convocada a hablar de las

ausencias históricas, de las presencias desdibujadas y maltratadas, como de los africanos, imágenes que aún persisten en los escritos de algunos países (BARR 2009). Cuanto al uso de la literatura en la actualidad, esta busca resignificar la figura del negro frente a la representación marginal, que por siglos siguió siendo reproducida. De ahí, surge como movimiento de ruptura y busca:

La representación del negro surge en el siglo XXI como literatura de ruptura, con la intención de asignar voz a aquellos que aún están a la margen de la sociedad, recreando espacios de miseria, pobreza y exclusión, todavía, con el intento de denunciar el prejuicio que pasa por los siglos y demostrar a su realidad, con sus creencia y costumbres, su manera diferente de observar el mundo. Buscar esas novelas y analizarlas es un método de entender el proceso histórico a partir de una perspectiva literaria, de modo que los personajes subalternos de la historia oficial tengan su vez como protagonistas y puedan expresar sus dificultades y sufrimientos, (re)contando su historia de forma a orgullarse de ella y no dejarse dominar por los discursos discriminatorios y prejuiciosos (DA SILVA 2016: 80, traducción nuestra).

En este sentido, la literatura se configura en un instrumento de resistencia negra y de protesta, frente a la sociedad que esclavizó y aún esclaviza los negros, por medio de la discriminación racial y del prejuicio a respecto de su color, entre otras formas. Mezclando el pasado al presente, en la poesía y la prosa, los autores hablan del sufrimiento de sus ancestros que resistieron y lucharon contra la opresión, denunciaron los abusos vividos durante la esclavitud hasta que lograron una disfrazada libertad. Así como denuncia a los prejuicios y las realidades marginales de estos individuos en la contemporaneidad.

En la medida que intenta representar las necesidades del pueblo, esta literatura ejerce una función social que posibilita a los individuos de esta región perpetuar la memoria ancestral, deshacer la visión sumisa y negativa del negro, reconociendo su identidad frente a los silenciamientos. Por medio de las novelas, la poesía, los cuentos, entre otros, hay un crecimiento de escritos y escritores en esta vertiente, además del creciente rescate de los textos y autores más antiguos, es decir, las narrativas que antes eran ignoradas lograron el intento de ser incorporadas y naturalizadas (VALERO 2013).

Por esa razón, la literatura afrodescendiente al inicio busca destacar la fuerte presencia y contribución cultural de los negros en América del Sur, específicamente en

Colombia, donde es nombrada de Literatura Afrocolombiana. Tiene su origen en la forma oral, ya que ha tomado por base el modo de comunicación propio de la cultura africana, sin embargo, debido a la falta de evidencias cuanto a su punto de partida, tiene como el precursor a Candelario Obeso (1849-1884), que con su poesía tuvo una gran representatividad en el canon literario colombiano.

En el campo literario, la relación entre la literatura y la afrodescendencia viene desde el período de la esclavitud. De acuerdo con PALMEIRA (2012: 249, traducción nuestra), “los negros esclavizados recorrían a la poesía y a los cantos orales para registrar la memoria histórica y las culturas africanas”. Todavía, la literatura afrocolombiana, por cierto tiempo, permaneció ausente del medio literario, de esta forma el mismo autor aclara que las producciones literarias fueron hechas en gran parte por autores negros.

Cuanto a los elementos específicos que caracterizan a este tipo de literatura, ESCOBAR ESPITIA (2012) presenta los siguientes aspectos: el sujeto representado de forma descolonizada y con voz propia; una transposición para la esfera positiva del concepto “negro” o “afrodescendiente”; el entorno de estos individuos como parte del protagonismo; una continua referencia a África y la cultura común de origen africano; ruptura con los imaginarios o estereotipos para empoderar las prácticas sociales y culturales, con el intento de lograr el reconocimiento y el respeto.

La literatura afrocolombiana desconstruye la representación estereotipada de los textos, que presentaban a los negros como personajes sumisos, fuertes, con poca inteligencia y que intentaban reproducir la cultura blanca/occidental, aceptando su condición de inferioridad ante la supremacía del personaje blanco, sin ningún tipo de resistencia (GONÇALVES 2004 *apud* DA SILVA 2016: 77-78). Es posible decir que esta representación es un reflejo de la clasificación jerárquica, hecha en función de las características físicas de los grupos humanos, por los naturalistas de los siglos XVIII-XIX. Según MUNANGA (2004: 5, traducción nuestra) esclarece:

Lo hicieron erigiendo una relación intrínseca entre el biológico (color de la piel, rasgos morfológicos) y las cualidades psicológicas, morales, intelectuales y culturales. Así que los individuos de la raza “blanca” fueron decretados colectivamente superiores a los de la raza “negra” y “amarilla”, en función de sus características físicas hereditarias, tales como el color de piel claro, el formato del cráneo (dolicocefalia), la forma de labios, de la nariz, del mentón,

etc. que según pensaron, los hacían más bonitos, más inteligentes, más honestos, más inventivos, etc. y, en consecuencia, mejor capacitado para dirigir y dominar a las otras razas, especialmente a la negra más oscura de todos y, en consecuencia, considerada como la más estúpida, más emocional, menos honesta, menos inteligente y, por lo tanto, más sujeta a la esclavitud y a todas las formas de dominación.

De esta manera, pasan a ser representados en las narrativas como sujetos orgullosos de sus raíces, por medio de personajes que denuncian la invisibilidad, la marginación, los prejuicios, entre otros aspectos, marcados por la constante autoafirmación de su identidad afrodescendiente. Como testigos de una historia de luchas y huecos, buscan deslegitimar la clasificación descrita por MUNANGA (2004) que originó la teoría pseudo-científica cargada de ideología y basada en la relación del poder y de dominación, la raciología.

En Colombia, la literatura afrocolombiana viene ganando espacio y es un concepto que incluye sobre sí la necesidad de una propuesta estética que engloba el mundo del negro, presentando sus tradiciones, religiones, costumbres, herencias ancestrales, luchas y resistencias, que constituyen su identidad como sujeto con una cultura propia (ESCOBAR ESPITIA 2012: 8), viva y que resiste a lo largo del tiempo frente a la supremacía blanca, con el uso de prácticas culturales que han contribuido para la construcción socio-histórica colombiana y de la América.

Para tanto, ESCOBAR ESPITIA (2012) llama la atención sobre la ausencia de criterios específicos que definan el concepto de literatura afrocolombiana, una vez que, en la mayoría de los casos, es caracterizada como todas las producciones literarias de escritores afrodescendientes o que pertenecen a la etnia negra, sin preocupación si estas producciones comparten elementos comunes o se buscan hacer parte de la misma expresión literaria, a partir de una misma ideología.

Por otro lado, es necesario que el concepto de literatura afrocolombiana abarque las comunidades negras afrocolombianas, su identidad, su cultura propia, además de contribuir a la construcción socio-histórica del entorno al cual pertenecen. Como evidencia ALAIX DE VALENCIA (2001: 35):

[...] el afrocolombiano la hace desde su propia lengua, más no bajo la estructura de alguna lengua africana; tampoco han requerido para su creación poética, y

para hablar de su raza, de su espacio y de sus prácticas culturales, haber vivido en África, aunque sí la han interiorizado.

En virtud de estos aspectos, ESCOBAR ESPITIA (2012), al percibir la ausencia de una comprensión a respecto de este tipo de escritura, propone una definición, en que la literatura afrocolombiana es entendida como:

[...] el conjunto de producciones orales y escritas que ponen de manifiesto los valores y los sentimientos propios de un individuo afrocolombiano, quien se reconoce a sí mismo dentro de un grupo étnico con quien comparte una concepción epistémica de su ser afrodescendiente y una historia común, y a través de las cuales representa elementos propios de su identidad, su idiosincrasia y sus costumbres (ESCOBAR ESPITIA 2012: 13-14).

Así que la literatura afrocolombiana corresponde a toda la poesía, la narrativa y el teatro producidos por hombres y mujeres que se reconocen como afrodescendientes, en la gran mayoría de los casos, por los afrocolombianos que buscan establecer una conexión histórica con el país de sus antepasados, África. De ese modo, preservan su ancestralidad por intermedio del reconocimiento de su identidad, como una forma de libertarse de la opresión cultural producto de los abusos físicos sobre sus ancestros durante el período de la esclavitud. Así, VALERO (2013: 27) aclara que:

En otras palabras, la categoría “literatura afrocolombiana” se beneficia por la existencia de un público receptor que puede absorber y, además, retroalimentar ese campo significativo en la medida en que es capaz de responder a la codificación. Aunque se la invoque como un enunciado constataivo, en el sentido de contener en sí, en sus códigos, los aspectos que hacen a una (id)entidad, en realidad, la categoría “literatura afrocolombiana” actúa como un enunciado performativo en cuanto su cuerpo teórico descriptivo se retroalimenta como estrategia de denominación, esto es, al tiempo que habla realiza lo que nombra.

De acuerdo con la misma autora, la denominación afrocolombiano/a no se conocía de esta manera. Esta terminología fue adoptada con el surgimiento de la Ley 70 de 1993, con el fin de reconocer los derechos de las comunidades negras rurales del Pacífico y traer visibilidad a las comunidades afrodescendientes y sus valores culturales.

A respecto de la definición del prefijo *afro*, la Cátedra de estudios afrocolombianos elucida que:

El prefijo afro hace referencia a la herencia cultural africana que pervive en la memoria colectiva a través de distintos saberes y prácticas, sobre todo en la tradición oral, la memoria corporal, que incluye gestos, la danza, las palabras, el arte, la música, los cantos, y su relación con la naturaleza. Es el pasado ancestral, elemento clave de su identidad étnica hoy (*apud* ESCOBAR ESPITIA 2012: 4).

Para tanto, PINTO (2016) establece que la junción de los términos “afro” y “colombianidad” remeten, de hecho, a la identidad del negro colombiano, constituida sobre todo de las contribuciones y resistencias de los esclavizados en el Nuevo Mundo. De ahí que la literatura hecha por afrodescendientes colombianos recibe esta nomenclatura, porque tiene como punto de partida el pueblo del Pacífico, su entorno y su herencia ancestral, entre otros aspectos:

Es por medio de estas prerrogativas que las consideraciones del vocablo "afro" se pre-establecen, y la "colombianidad" [...]. La junción de estos dos términos se configura al suscitar que, de hecho, estos elementos se refieren de otrora a la identidad del negro colombiano. Identidad esa que se construye dentro de la junción, de las contribuciones, de: creencias espirituales, del trabajo pesado, del desarrollo y resistencia de los negros en el Nuevo Mundo que generó la realidad de lo que estas personas son hoy, o sea el patrimonio inmaterial que es todo esto. Es la constitución del ser afrocolombiano, arraigada en todo este proceso político, étnico, social, multicultural y lleno de tantos elementos que teje la historia de este pueblo (PINTO 2016: 187, traducción nuestra).

De esta manera, según los aportes presentados, es posible decir que la literatura infantil hecha por Mary Grueso Romero en Colombia se asemeja a este tipo de escritura producida por afrocolombianos, una vez que presenta en sus temáticas los mismos aspectos listados por ESCOBAR ESPITIA (2012). Dicha escritora rescata, por intermedio de las narrativas, el orgullo del legado cultural heredado de sus raíces ancestrales, al mismo tiempo que reconstruye la imagen de los niños afrodescendientes, ya que intenta reescribirlos de manera positiva y con voz propia.

En esta perspectiva, después de conceptualizar la literatura afrocolombiana y sus características, se planteará ahora en la sección siguiente una discusión sobre la

literatura infantil, destacando el surgimiento de las producciones hechas en Colombia. Asimismo, se abordará la representación de la niñez negra y su relación con esas producciones, evidenciando la desconstrucción de la imagen negativa del niño estereotipado y subalterno, que pasa a asumir papeles de protagonismo.

3 Acerca del cuento

El hábito de oír historias contadas, principalmente, por los adultos o personas más viejas, es algo placentero y que siempre fascinó a los niños y niñas. Los relatos de vida, las leyendas, los mitos o los enredos inventados a la ocasión son prácticas que están relacionadas a la oralidad, una tradición marcada por el acto de contar y recontar, pasado de padre para hijo como una manera de transmitir las costumbres, las creencias, expresar los hábitos y hasta proporcionar una moraleja.

Dicha experiencia acompaña la historia de la humanidad, que SARGATAL (2004) considera como los antecedentes de la historia del cuento, que primero fue de forma oral y después de forma escrita. Acerca del origen exacto de este género, hay diversas proposiciones a ese respecto, algunos afirman que este tipo de narración nació en India, puesto que las más antiguas colecciones de cuentos son encontradas en este lugar.

En la Edad Antigua, los datos apuntan para las producciones griegas del siglo I-II A.C. Con la creación de la prensa, en la época contemporánea, el cuento logró un gran desarrollo, sobre todo por sus características, una vez que se trata de un texto corto, y, por lo tanto, una herramienta más rápida, económica y fácil de publicar. Ya en el Siglo XX, el género recibe una gran cantidad de escritores que han enriquecido el uso de este tipo de escritura (MACHADO 2014: 21).

El cuento se trata de un género textual, en forma de prosa, marcado por una narrativa concisa, de una complejidad menor que la estructura de las novelas (ÉGÜEZ 1996). Para GOTLIB (2006), en el cuento no hay la presencia de límites entre la realidad y la ficción, lo que existe de facto es el aspecto ficcional, lo que no implica en la proximidad o lejanía de la realidad, aunque algunas producciones busquen representar con más fidelidad lo real.

Con relación a las características estructurales, los cuentos presentan como elementos específicos un enredo de pequeña extensión, pocos personajes, descripciones sintetizadas, ausencia de análisis minuciosos, tiempo y espacio delimitados, un solo conflicto, inexistencia de pausas. Cabe señalar que el referido género literario debe poseer algunas particularidades como una introducción, un desarrollo y un desenlace distribuidos en un enredo lineal, los cuales MACHADO (2014: 21) describe como:

La introducción nos sitúa al principio del cuento y nos da elementos que nos hace comprender el relato. El desarrollo a su vez presenta o muestra un problema que hay que resolver y un clímax. El desenlace puede ser abierto o cerrado, el abierto es cuando deja libre con las diversas interpretaciones que podemos considerar a lo largo del relato.

En cuanto a los tipos de cuentos, estos pueden ser cuentos fantásticos, folklóricos, cuentos de hadas, populares, eróticos, de terror, infantiles, psicológicos, cuentos de humor, de misterio, religiosos, realistas, minimalistas, entre otros. La diferencia entre ellos es marcada según la misma autora por la trama, por el lenguaje, por los tipos de personajes y por la argumentación de la historia narrada. La distinción también consiste en el efecto que la narrativa produce en el lector, por la atmósfera que domina en el texto, como el efecto cómico, religioso, entre otros, o por el tratamiento dado a los personajes.

Con relación al cuento infantil, este comparte de las mismas características descritas anteriormente, pero se caracteriza como un género destinado a la niñez, porque presenta elementos específicos a este público, según las diferentes edades. En general, son libros grandes; coloreados y con ilustraciones ampliadas; la presencia de personajes, con los cuales los niños se identifican; en algunos casos, hay la presencia de poemas e historias breves (ROSSINI; CALVO 2013).

De ahí que la obra *La muñeca negra* se describe en este género, ya que es construida bajo estos aspectos. Por ejemplo, presenta una riqueza de colores en las ilustraciones, que son utilizadas para completar las informaciones de la historia narrada, de la misma forma que buscan destacar los trazos negros de la protagonista y hacer el refuerzo del escenario, es decir, el Pacífico Colombiano es dibujado por intermedio de las imágenes de la playa. Además, hay la presencia de un personaje que reivindica el

reconocimiento de su identidad, de modo que los niños afrodescendientes delante de este conflicto pueden sentirse igualmente representados.

Por lo tanto, el uso de los cuentos infantiles propicia innumerables posibilidades de aprendizaje, principalmente en la enseñanza primaria, pues, además de permitir el desarrollo de la imaginación, también acerca a los niños a la cultura y las costumbres de su pueblo, contribuyendo para la formación de sus identidades, aspectos importantes para la construcción de sujetos conscientes de su lugar social.

4 Construcción de la identidad y el orgullo negro en el cuento *La muñeca negra* (2012)

La obra *La muñeca negra* (2012), de Mary Grueso Romero, consiste en un poema que se convirtió en un cuento infantil destinado a niños y niñas. La narrativa relata la historia de una niña del Pacífico Colombiano que desea tener una muñeca con el mismo color de su piel, o sea, una muñeca negra, que en el fin es cosida por su madre. La obra tiene el intento de denunciar la ausencia de representatividad de la identidad afrodescendiente, así como busca fomentar el desarrollo del sentimiento de orgullo y, además, el respeto hacia la cultura afrocolombiana.

Con relación a la descripción de la niña del cuento, la autora utiliza adjetivos positivos que aluden a los rasgos que identifican el personaje como afrodescendiente. Tanto la narración como los dibujos presentan su negritud, en la forma escrita la hace por medio de termos positivos que denotan la belleza de ser negra, conforme evidencia el trecho: “[...] hasta que llegaron a tener una hija muy linda, de piel negra, tan brillante, que el sol salía para verla y la luna para saludarla, tenía unos ojos color miel y dientes que parecían pedacitos de carne de coco” (GRUESO ROMERO 2012: 5).

Para tanto, la autora quita de la niña la representación estereotipada, presente en diversas representaciones de la niñez negra en las narrativas de literatura infantil, destaca la belleza del personaje que es intensificada por el uso del adverbio “muy”, del adjetivo “linda” y, por intermedio, de las comparaciones, cuando utiliza elementos presentes en la naturaleza como el “miel” para hablar de sus ojos y la “carne de coco” en referencia a la blancura de sus dientes. De la misma forma, recurre a las imágenes del “sol” y la “luna”, en una posición de reverencia al color negro de su piel, estos

elementos son utilizados en la obra para enaltecer la belleza de sus trazos afrodescendientes.

De ahí que hace el opuesto de lo que ABRAMOVICH (1997) ha señalado que los personajes son contruidos bajo un único estereotipo, el europeo y que los negros son representados como feos y maltratados. El personaje principal del cuento ante al proceso de autorreconocimiento, mientras construye la formación del yo, demuestra que “el descubrimiento de la identidad étnica no produce en la niña un sentimiento de vergüenza o de ambigüedad, la narración enfatiza el placer de tal descubrimiento: es bella y es negra [...]” (OSORIO 2001: 7).

Frente a la falta de representatividad, la niña pide que su madre le regale con una muñeca que tenga sus trazos. FERREIRA (2018) evidencia que se trata de una reivindicación del reconocimiento de la identidad afrodescendiente de las comunidades negras del Pacífico Colombiano, por intermedio de la perspectiva figurativa de la identidad del personaje protagonista, que de igual modo no se siente reconocida:

En la obra de Romero, creemos que las imágenes apuntan a una perspectiva figurativa, al crear un simulacro en torno a un tema social: la identidad del personaje protagonista. A partir de la descripción del texto verbal y visual, se observa que la niña negra no se ve reconocida. Solo con la intervención de la madre consigue ser vista y representada en el juguete. Por lo tanto, se cree que la narrativa puede ser un retrato de la sociedad y una expresión de cuestionamientos de la comunidad negra colombiana (FERREIRA 2018: 78, traducción nuestra).

Según OSORIO (2015, p. 151) muchos sectores de la sociedad colombiana aún identifican a los negros como individuos que pertenecen a una cultura considerada inferior y primitiva, sobre todo porque el Litoral Pacífico es presentado como “un territorio miserable y violento”, cuyas manifestaciones culturales necesitan ser reemplazadas para ser incorporadas al desarrollo de la nación colombiana.

De igual modo, el personaje no aparece marcado por la relación de poder, jerarquía y prejuicio entre negros y blancos, puesto que cree que existan muñecas que representan su diversidad. Es posible decir que también se trata de una reivindicación, que busca deslegitimar todo lo que abarca el imaginario racial discriminador creado alrededor del negro, reflejo de la clasificación jerárquica en función de la características

físicas de los grupos humanos, como el color de la piel, representada en el trecho: “ > ‘De dónde sacás eso, dónde viste una muñeca negra? > ‘Tú siempre me dices muñeca y **como soy negra, soy una muñeca negra, entonces yo creo que han hecho muñecas negras, como yo’.**” (GRUESO ROMERO 2012: 11, énfasis nuestra).

Al principio, la niña aparece jugando con muñecas hechas de “pachas” de plátano o de pan, que después de bautizadas eran comidas, como evidencia el trecho a seguir:

[...] la mamá le regalaba de “pachas” de plátano para que jugara con ellas, como muñecas, ya que las niñas negras no tenían muñecas para jugar, había que poner la “pacha” a madurar, [...] para poderla bautizar. [...] diciendo las mágicas palabras: “María corcoma, yo te bautizo y yo te coma”. [...] y después se repartía “la muñeca” entre las personas que estaban reunidas. De la misma manera se procedía, cuando la muñeca era de pan [...] (GRUESO ROMERO 2012: 7).

Sin embargo, son muñecas que no representan su identidad afrodescendiente, lo que justifica el hecho de la niña sentir la necesidad de representación, que sólo es concretizada cuando se identifica con la muñeca hecha por su madre. La actitud de no conformidad es descrita cuando la niña pide un juguete que comparta sus trazos negros. Delante de la momentánea impotencia de la madre, pide a su padre que le aconseja hacer su propia muñeca. Para la autora esta posición “es de enseñarle a la hija que luche por lo que quiere, nadie se lo va a regalar... en este caso ni Dios, esa es la realidad del pueblo afrocolombiano” (GRUESO ROMERO 2019).

Jugar con muñecas permitió al personaje el reconocimiento de su identidad, ya que según apuntan PIAGGE y SOUZA (2018: 11) las niñas utilizan las muñecas para establecer diálogos entre la fantasía y la realidad, por intermedio de lo lúdico, que les hace comprender su lugar en el mundo, creando y fortaleciendo sus identidades.

La muñeca, por lo tanto, en nuestra opinión, además de ser un importante recurso lúdico, es un medio de construcción de la identidad del niño, capaz de propiciar a él posibilidades de fantasear, experimentar y recrear la realidad y el mundo a través del juego, promoviendo así, a su formación identitaria (PIAGGE; SOUZA 2018: 12, traducción nuestra).

Cabe subrayar que estas autoras llaman la atención para los niños que no se sienten representados/as por las muñecas y muñecos cuando juegan con los modelos que hacen el refuerzo del padrón estético socialmente establecido, sin ningún rasgo referente a su etnia. Señalan que ellos y ellas tendrán dificultades en el desarrollo de la formación identitaria y, en consecuencia, la negación de sus propias características:

Al jugar con solamente este tipo de muñeca, la niña reproduce los estereotipos y percepciones de prejuicios. [...] Al mismo tiempo, al imponerse [...] el modelo reconocido como padrón a ser seguido, estamos naturalizando su lugar social y silenciando a su voz (PIAGGE; SOUZA 2018: 5-11, traducción nuestra).

La narrativa presenta como protagonista una niña negra. Grueso comprende la importancia de representar la infancia negra en sus cuentos, principalmente en el aula, porque en su niñez no tenía acceso a libros y textos que representan su cultura afrocolombiana y la identidad afrodescendiente. Buscando representar la infancia, la escritora destaca la niñez negra en sus textos, por medio de protagonistas negros, y los hace desde una mirada del enaltecimiento, intenta también deshacer los silenciamientos hasta un carácter didáctico, pues objetiva que niños y niñas desde la infancia aprendan a autorreconocerse y valorar su cultura para que esta sea difundida y defendida.

Para estos, es necesario que se sientan representados en los juguetes y en la literatura, entre otros. Además, evidencia que es posible trabajar este cuento con los niños y las niñas de todas las razas, para que conozcan los libros donde los protagonistas sean afrocolombianos de la costa pacífica y no los basados en los modelos europeos ni estadounidenses, con el intento de disminuir el racismo y el prejuicio en el aula (GRUESO ROMERO 2019) y en la sociedad en general.

A respecto del trabajo con el protagonismo infantil negro en la educación y la obra *La muñeca negra*, MAGUARED (2015: 7) señala que:

La maestra, narradora oral y poeta afrocolombiana, Grueso (2011) inicia con la publicación de su libro *La muñeca Negra*, una revolución con la que pretende que se incluya a personajes afrodescendientes y sus historias dentro de los textos escolares, la literatura y los juguetes. En palabras de la maestra Grueso (2011): Si los niños negros ven textos como estos, si se ven reflejados, ellos los quieren leer, se sienten motivados, sienten que forman parte del entorno social. Es que es increíble ver cómo hemos estado marginados desde el aula. Nosotros,

siendo negros y estando dentro del aula con todos los parámetros del Ministerio de Educación, no estamos realmente ahí: yo estudié, siendo una mujer negra en una comunidad negra, y no estábamos los negros en los textos, únicamente estábamos en los de sociales para indicar que habíamos sido traídos de África como esclavos y mostrar que éramos feos, trompones, ñatos y no es así, porque hay de todo. Además, nosotros tenemos nuestra propia belleza (*apud* MORE 2019: 22-23).

Cabe señalar que es importante evidenciar que la niña del cuento no tiene nombre, porque según la propia autora lo ha hecho para que el lector se identifique con el personaje y, sobre todo, para que tenga un carácter pedagógico. Es posible decir que la falta de apellido tiene una finalidad, para que todos los niños de las comunidades negra del Pacífico Colombiano y los niños negros en general se sientan representados en el texto.

El propósito de no darle nombre a ninguno de los personajes es que el lector no tan solo se identifique con el texto en particular con la niña, sino que los personajes que aquí se encuentran puedan ser utilizados de forma pedagógica añadiéndole cualquier nombre [...] (GRUESO ROMERO 2019).

Además, el cuento describe algunas características propias de los habitantes del litoral Pacífico, como el oficio de pescador que es representado por el padre y los tipos de habitaciones de palafito frente al mar: “Ellos vivían en su casa de palafito, en un pueblo del Pacífico, frente al mar, donde el papá, que era pescador, conseguía sacar del mar el sustento diario” (GRUESO ROMERO 2012: 6). Eso ratifica la afirmación de Jaramillo (2010: 16 *apud* VALENCIA 2018: 38) en el prólogo de la obra de Grueso Romero, *Cuando los ancestros llaman* (2010): “Recrea los habitantes del litoral con sus oficios y actitudes [...]”.

Asimismo, retrata el paisaje marino, la fauna y la flora del litoral Pacífico Colombiano con gran destaque. Para FERREIRA (2018: 78, traducción nuestra), en la obra de Grueso Romero,

[...] el espacio es marcado, ya que se queda claro en la obra que la narrativa se pasa en el Pacífico Colombiano y, por lo tanto, localiza geográficamente la enunciación. El espacio del Pacífico Colombiano destacado [...] representa un espacio reservado para la etnia negra del país.

Este escenario es descrito en el siguiente trecho:

En algunas ocasiones, cuando el día estaba soleado, la niña bajaba las escaleras de palafito de sus casas y se iba a mirar cómo las olas chocaban con los manglares, a la distancia, o jugaba con la arena en la playa. Ella recogía muchos caracoles y caballitos de mar para estos juegos (GRUESO ROMERO 2012: 8).

Y es representado en la ilustración de la página 7, así como en las páginas 9 y 10, en las que aparecen el mar, las palmeras, los manglares, la arena de la playa, el sol, entre otros, es decir, las imágenes del Afro Pacífico.

Para VALENCIA (2018: 62), Grueso Romero resignifica el negro, por intermedio del paisaje marino, describiendo la cotidianidad de la vida del Pacífico, así como los sentimientos y las sensaciones dotados de vida propia, ya que para los negros el mar se convierte en el vínculo más cercano de sus ancestros y de África, al mismo tiempo que está conectado con la mayoría de los oficios del pueblo afrocolombiano.

El río como arteria principal de comunicación se ha constituido a lo largo de los años en el espacio per se, alrededor del cual se desarrollan todas las interacciones sociales, económicas y culturales. Así que las identidades de gente negra en el Pacífico están íntimamente ligadas a las experiencias concretas con lo ‘acuático’, con una convivencia constante e íntima con lo que he llamado el ‘espacio acuático’ (OSLENDER 2001 *apud* ORTIZ 2007: 259).

A respecto de estos elementos, que caracterizan el cotidiano de las comunidades negras del litoral Pacífico Colombiano, Grueso Romero, cuando habla sobre la importancia de presentar estas imágenes en sus narrativas, dice: “Ese es el entorno geográfico de mi región, en el contexto de visibilizar e impulsar lo nuestro, lo autóctono no estaría bien poner otro escenario, no me sentiría representada” (GRUESO ROMERO 2019).

No obstante, cuando la madre percibiendo el dolor de su hija, busca en el baúl donde guarda sus ropas un pedazo de trapo con el mismo color de piel de la niña para hacerle una muñeca, añadiendo detalles como botones color café y adornos en su cabello, que según FERREIRA (2018: 68) demuestran trazos pertenecientes a la cultura negra, como se puede verificar en el cuento:

La mamá, muy preocupada, abrió el baúl donde tenía guardada su poca ropa y empezó a reburujar dentro, a ver qué le podía servir para hacerle una muñeca de trapo a su hija. Al final encontró una falda café oscuro, que era lo más parecido al color negro, y buscó hilo, aguja y tijera, y se puso a diseñar una muñeca de trapo para su hija. Y elaboró los ojos con botones color de café [...] (GRUESO ROMERO 2012: 14-15).

Así pues, la narrativa termina con la concretización del deseo de la niña, en que el personaje principal demuestra, por medio de su alegría, el orgullo de ser negra y de tener una muñeca que represente su belleza, valorando su color de piel, reconociendo su identidad afrodescendiente, como se comprueba en el siguiente trecho de la obra:

Luego se la entregó a la niña, quien, con una sonrisa de oreja a oreja, abrazó a su mamá y se la quería comer a besos de gratitud, por haberle hecho una muñeca de su color. La niña, subiendo la muñeca a la altura de su cara, cantaba y danzaba diciendo: > Mi mamá, muy preocupada, de mí se apiadó y me hizo una muñeca, oscurita como yo. Se acabó mi cuento, sea mentira o sea verdad, que se lo lleve el viento a recorrer al mar. (GRUESO ROMERO 2012: 15-16).

Primero, presenta dos aspectos propios de la cultura afrodescendiente, la “danza” y el “canto”, que según JARAMILLO (2005: 1, énfasis nuestra) hacen parte del “rico y complejo legado de origen africano de las gentes del litoral Pacífico aflora en diversos aspectos de la vida cotidiana; así, **cantos**, actitudes, ritos, **danzas**, creencias, tradiciones se nutren en esa memoria”, que son prácticas de pertenencia que contribuyeron para estructurar un sistema de socialización y comportamientos ligado a la herencia ancestral que, entre otros factores, permite a los afrodescendientes resistir a las condiciones de esclavitud y de marginación.

Después, el personaje reafirma su condición étnica, por intermedio de la muñeca, pues la niña resalta su orgullo de ser negra y, de igual modo, reconoce sus trazos culturales. Así que reconoce su diferencia étnica como un rasgo positivo y, además, reinterpreta la imagen del niño negro en la historia y la literatura, que pasa de inferior, invisible y subalterno a protagonista, en una actitud de orgullo, conforme evidencia FERREIRA (2018: 74, traducción nuestra):

Las actitudes de la chica demuestran, en la narrativa, el orgullo de su raza. El personaje protagonista reconoce su belleza, sus trazos culturales. Además, también reinterpreta la imagen del niño negro en el seno de la formación de las sociedades latinoamericanas, restringidas a lo largo de nuestra historia y principalmente en la literatura, aún vinculadas al su pasado esclavizado.

En síntesis, delante de los aspectos presentados, que destacan el orgullo y la identidad de los afrocolombianos del Pacífico, el cuento *La muñeca negra* se caracteriza como una fuerte afirmación de la identidad afrodescendiente colombiana, que llama al reconocimiento de los hombres y las mujeres negras como parte relevante de la construcción de la historia, expresa por un sentimiento de amor por parte de la autora hacia su pueblo y su tierra, en un diálogo constante con sus ancestros (VALENCIA 2018: 34).

5 Conclusión

A través del análisis del cuento *La muñeca negra*, de la autora Mary Grueso Romero, fue posible aclarar esta forma encantadora de escritura afrodescendiente, que presenta la infancia negra, por medio del personaje principal, como una fuerte afirmación de la identidad afrodescendiente colombiana y del orgullo de su descendiente africana, expresa en el deseo de tener una muñeca que comparta sus características físicas.

Frente a un sentimiento de pertenencia, el personaje convoca a los niños y niñas al reconocimiento de las contribuciones de los negros a la construcción de la historia y del orgullo de ser una niña negra del Afro Pacífico Colombiano, heredera de una cultura e identidad llena de significados y relevancia, en sus más variadas manifestaciones. De esa manera, la representación de un personaje negro que valora su cultura y su identidad construye una imagen positiva sobre su diferencia racial.

La literatura infantil afrocolombiana se convierte en un importante recurso para el trabajo con la Educación infantil, puesto que contribuye en la formación y el desarrollo de los niños, en los procesos de construcción de su identidad. Eso porque valora el negro, su papel social, además enaltecer los rasgos propios de la cultura

afrodescendiente y las comunidades negras y, de la misma manera, presenta a los niños negros desempeñando papel de protagonismo.

Por lo tanto, es posible concluir que la autora caucana Mary Grueso Romero, como mujer negra, descendiente de esclavizados, repleta de herencia ancestral que transbordan de su alma a sus escritos, es consciente de la importancia de conservar la memoria de su pueblo. Por esto, nutre sus narrativas y producciones poéticas de tradición oral, mostrando la fuerza y riqueza de los afrocolombianos.

Mary Grueso Romero hace de sus obras una fortaleza de los temas que despiertan el orgullo de su negritud que enaltecen su origen y denuncian el triste pasado de esclavitud. Es una fuente de inspiración, transmitiendo a través de su voz fuerte un mensaje de fuerza, de liberación de su orgullo y coraje, preservando la memoria de aquellos que lucharon y luchan hasta hoy, en todo el mundo por su libertad, los afrodescendientes.

Referencias bibliográficas

ABRAMOVICH, Fanny. Literatura Infantil: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1997.

ALAIX DE VALENCIA, Hortensia. La palabra poética del afrocolombiano (Antología). Cali: Litocencia, 2001.

BARR, Shirley Campbell. Asumiendo responsabilidad por la palabra. In: SAVINO, Silvia Beatriz García. Las mujeres afrodescendientes y la cultura latinoamericana: identidad y desarrollo. Población afrodescendiente de América Latina. Montevideo, Uruguay, 2009. p. 36-41.
<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2011/7427.pdf>.
 (14/04/2019).

DA SILVA, Liliam Ramos. A voz do protagonista afrodescendente em romances históricos hispano-americanos: invisibilidade do texto original e algumas (poucas) obras traduzidas no Brasil. In: Cadernos de Literatura em Tradução 16, 2016, 73-88.

ÉGÜEZ, Iván. Cuentos fantásticos. Ecuador: Abrapalavra, 1996.

ESCOBAR ESPITIA, Yesenia María et al. La génesis de la Literatura Afrocolombiana en la poesía de Candelario Obeso y Jorge Artel. Tese de Doutorado. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012.

FERREIRA, Sandra de Oliveira. A imagem da criança negra na Literatura Infantil: estudo comparado de narrativas Latino-Americanas. Dissertação de Mestrado. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Foz do Iguaçu/PR, 2018.

GOTLIB, Nádía Battella. A teoria do conto. São Paulo: Ática, 2006.

GRUESO ROMERO, Mary. La muñeca negra. Bogotá: Apidama Ediciones, 2012. <https://es.calameo.com/read/00353712350cdc9d4c095>. (22/08/2019).

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

JARAMILLO, María Mercedes. Mary Grueso Romero: poesía, memoria e identidad. In: Ponencia inédita presentada en el XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas. Denison University, agosto 2005. p. 3-6.

MACHADO, Camila Miranda. Uso de cuentos para la enseñanza de la interacción oral en las clases de español lengua. Monografía (Graduação). Centro de Humanidades, Departamento de Letras Estrangeiras – Espanhol/Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2014.

MORÉ, Marleys Patricia Meléndez. Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación Especialización en Promoción de la Lectura Trabajo recepcional Literatura infantil con representaciones afro: promoción lectora y construcción identitaria. Tese de Doutorado. Universidad Veracruzana, 2019.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: Cadernos Penesb 5, 2004, 1-17.

ORTIZ, Lucía. Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana. Madrid: Iberoamericana, 2007. https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=VlfcbtH9EY4C&oi=fnd&pg=PA217&dq=LITERATURA+infantil+afroCOLOMBIANA&ots=3dIgrT3f8A&sig=Oq6D7IUzUEzPK7gh4mSV_SmRIuY#v=snippet&q=r%C3%ADo%20como%20arteria&f=false. (29/09/2019).

OSORIO, Betty. Construcción estratégica de la alteridad negra en tres cuentos de Mary Grueso Romero. In: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 81, 2015, 149-161.

OSORIO, Betty. La narrativa de Mary Grueso Romero: poéticas y políticas de la identidad étnica del Pacífico Colombiano. In: Congreso de la Asociación de Colombianistas, Narrar Colombia, Colombia Narrada, 17, 2001, Bucarica. Anais... Bucarica: Universidad Industrial de Santander, 2001. <https://museo.uao.edu.co/museo/wp-content/uploads/2015/01/La-narrativa-de-Mary-Grueso.pdf>. (29/09/2019).

PALMEIRA, Francineide Santos. Vozes afrofemininas na literatura colombiana. In: Seminário Internacional de Literatura Afrolatina, 1, 2012, cidade. Anais... Cidade: editora, 2012.

249-257. http://www.ileel.ufu.br/anaisdosiliafro/wp-content/uploads/2014/03/artigo_SILIAFRO_24.pdf. (29/09/2019).

PALMEIRA, Francineide Santos. Escritoras na literatura afro-colombiana. In: Estudos de Literatura Colombiana 32, 2013, 87-102.

PIAGGE, Ana Claudia Magnani Delle; DE SOUZA, Tatiane Pereira. Bonecas negras: valorizando a diversidade étnico-racial na educação infantil. In: Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, 10, 2018, Uberlândia/MG. Anais... https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1530475841_ARQUIVO_Bonecasnegrasvalorizandoadiversidadeetnico-racialnaeducacaoinfantil.pdf. (23/09/2019).

PINTO, Sandra Regina Marcelino. A representatividade da mulher negra na poesia de Mary Grueso Romero. In: Artes en femenino: investigaciones situadas y performances colaborativos. Barranquilla: Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2016. <https://bonga.unisimon.edu.co/bitstream/handle/20.500.12442/1135/Artes%20en%20femenino.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=184>. (23/09/2019).

ROSSINI, Romina; CALVO, Dolores. Origen y Evolución del cuento infantil. In: Recuperadoel, v. 20, n. 06, 2013. <https://www.leemeuncuento.com.ar/Archivos/Origen-y-Evolucion-del-cuento-infantil.pdf>. (14/09/2019).

SARGATAL, Alfred. Introducción al cuento literario. Barcelona: Laertes, 2004.

VALENCIA, Paulina Cuero. Resignificación de lo negro en la obra de Mary Grueso Romero. Tese de Doutorado. Universidad Tecnológica de Pereira, Bogotá, 2018.

VALERO, Silvia. ¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones. In: Estudios de Literatura Colombiana 1(32), 2013, 15-37.

Entrevista con la escritora Mary Grueso Romero

Adrielle Sena/Maria Lima: ¿Quién es Mary Grueso Romero?

Mary Grueso Romero: Es una mujer negra del Pacífico Colombiano.

Adrielle Sena/Maria Lima: ¿Porque es considerada La voz más fuerte del Pacífico Colombiano?

Mary Grueso Romero: Porque he levantado mi voz en defensa de mi entorno, de mi región y de mi país, de modo tal que a través de la poesía he logrado correr un poco el velo de discriminación que nos han impuesto. De esa forma mi voz fue escuchada por todo el país y fuera de él, de allí me hacen ese reconocimiento.

AS/ML: ¿Cuál es la motivación para ser una mujer que habla de su pueblo, de su tradición, de sus ancestros y del orgullo de ser negra?

MGR: La misma discriminación y la falta de oportunidades hicieron que me viera en la obligación de mostrar mi identidad, mostrar mi historia, mis costumbres, mis creencias, mi cotidianidad y ser vocera de mi gente y de mi tierra.

AS/ML: ¿Qué entiende al respecto de la identidad afrodescendiente?

MGR: Todas las razas tienen sus costumbres y su cultura. Nosotros tenemos unas particulares formas de prácticas, creencias, estilo de vida, gastronomía y música que son los elementos diferenciales de la comunidad afrodescendiente.

AS/ML: ¿Cómo se aborda la identidad afrodescendiente en el cuento *La muñeca negra*?

MGR: La niña quiere verse reflejada en una muñeca ya que las niñas negras no tenían muñecas de su color. La posición del papá es de enseñarle a la hija que luche por lo que quiere, porque nadie se lo va a regalar. En este caso ni Dios. Esa es la realidad del pueblo afrocolombiano. La posición de la mamá, al igual que lo hacen o intentan hacer todas, fue buscar la manera de suplir la necesidad de su hija.

AS/ML: ¿Qué es el orgullo negro para Mary Grueso Romero?

MGR: Me siento orgullosa de mis ancestros, mi pasado y el color de mi piel. Valoro en extremo todos los sacrificios hechos por las generaciones pasadas para que las generaciones actuales y futuras tuvieran una oportunidad de vivir en mejores condiciones. No ha sido fácil, pero estamos trabajando en eso.

AS/ML: ¿Cómo es representada la construcción del orgullo negro, por medio del personaje principal en el cuento *La muñeca negra*?

MGR: En querer tener un juguete, en este caso una muñeca, que comparta sus características físicas.

AS/ML: ¿Cuál es la importancia de trabajar el orgullo negro con los niños y niñas? ¿Sobre todo, con los afrodescendientes?

MGR: La importancia radica en el autoconocimiento. Que prácticamente desde la primera infancia, los niños y niñas negras o afrodescendientes aprendan a auto reconocerse y a valorar su cultura para que, de esta forma, sea defendida y difundida. Pero también este texto se trabaja con niños y niñas de todas las razas para que nos conozcan, para que también vean libros donde los protagonistas no son modelos europeos ni estadounidenses sino colombianos de la costa pacífica. Esto disminuye el racismo en el aula.

AS/ML: ¿Porque la niña del cuento no tiene nombre? ¿Es a propósito?

MGR: El propósito de no darle nombre a ninguno de los personajes es que el lector no tan solo se identifique con el texto, en particular con la niña, sino que los personajes que aquí se encuentran puedan ser utilizados de forma pedagógica, añadiéndole cualquier nombre, ya que en el cuento se describe perfectamente cómo se bautizan las muñecas.

AS/ML: ¿Por qué escribe para los niños? ¿Hay una motivación, un hecho de la infancia?

MGR: Escribo para niños porque en mi infancia no encontré ningún texto donde estuviéramos representados. El ministerio de educación no enviaba o no tenía esos libros. Cuando fui maestra, tampoco los trabajé. Debía trabajar con textos donde una vez más éramos invisibles. Entonces quise mostrarles a los niños y niñas cómo era nuestra cultura así que empecé a escribir la “Colección de cuentos ilustrados para niños afrocolombianos”. En ella, inventé cuentos y juegos utilizando los nombres de mis alumnos, así que ahora ellos serían los protagonistas de las historias. Esa fue una estrategia muy importante en el aula.

AS/ML: ¿Por qué representa la infancia negra en sus cuentos?

MGR: La colección de cuentos ilustrados para niños afrocolombianos tiene ese objetivo: los niños. Ellos son el futuro, en ellos está la esperanza de que las generaciones venideras cada vez nazcan y se críen en igualdad de condiciones con las demás razas. Sin embargo, también he escrito otros libros que tienen otro enfoque como, por ejemplo, *El otro yo que si soy yo*, y *Cuando los ancestros llaman*. En ellos encontramos diversos poemas, una radiografía del contexto social en el que vivimos.

AS/ML: ¿Cuál es la importancia del juguete en la formación de la identidad?

MGR: En todas las culturas existen los juguetes. Estos se utilizan para la recreación, el entretenimiento y el desarrollo motriz y psicológico de los niños. Los juguetes son una representación de la cultura y del día a día. En el juego con muñecas o muñecos, los niños generalmente representan a sus padres y, en la actualidad, a personajes vistos en la T.V. Así que es muy importante, en el caso del cuento, que la niña pudiera tener

muchas muñecas de todos los colores pero que esa misma situación haya desencadenado la necesidad de tener una muñeca que tuviera sus rasgos y que la represente.

AS/ML: ¿Existe una literatura infantil afrodescendiente colombiana?

MGR: La literatura infantil afrodescendiente la estamos construyendo desde el punto de vista escrito. Sin embargo, se ha mantenido viva de generación en generación gracias a la transmisión oral (rondas, cuentos, décimas, coplas).

AS/ML: ¿Enseñar a los niños sobre su herencia ancestral, a reconocer y sentir orgullo de su identidad afrodescendiente es resistencia? ¿Por qué?

MGR: Resistimos porque las influencias de otras culturas son agresivas y muy fuertes, amenazan con erosionar y sepultar la nuestra.

AS/ML: ¿Por qué la niña pide una “muñeca de verdad, pero que sea negra”?

MGR: Quiere verse reflejada en una muñeca lo más parecido posible a ella.

AS/ML: ¿Cuál es la importancia de presentar en el cuento los elementos del Pacífico Colombiano, como el mar, la playa, entre otros?

AS/ML: Ese es el entorno geográfico de mi región. En el contexto de visibilizar e impulsar lo nuestro, lo autóctono, no estaría bien poner otro escenario, no me sentiría representada.

Entrevista

Entrevista al escritor Anselmo Ebiaca Moete (Luba, Bioko Sur, Guinea Ecuatorial)

M'bare N'gom Faye⁴⁴
Amarino Oliveira de Queiroz⁴⁵

O exercício de transversalidade cultural e linguística que caracteriza o conjunto das literaturas africanas de língua espanhola sinaliza, individual e/ou coletivamente, distintas motivações estéticas e faz emergir, de forma cada vez mais consubstanciada, uma cartografia cultural que tanto aproxima como distingue tais experiências daquelas operadas a partir de outras realidades literárias hispânicas, a exemplo da peninsular e mesmo das hispano-americanas. Diante desse cenário, a contribuição promovida por escritores e escritoras da Guiné Equatorial se faz destacar, avalizada tanto por nomes mais veteranos como os de María Nsué, Raquel Ilombe, Justo Bolekia ou Donato Ndong, como os de outros autores surgidos ainda no século XX, caso de Francisco Zamora Lobo, Juan Manuel Davies ou Juan Tomás Ávila Laurel. A essa movimentação vem se somando uma geração de criadores e criadoras mais jovens, como Edjanga Jones Ndjoli, Marcial Dougan ou Melibea Obono, para ficar com três nomes, apenas, cuja diversidade temática e estilística representa, por sua vez, um capítulo bastante singular dentro das letras hispânicas contemporâneas. Abrindo, pois, um espaço de interlocução com um representante dessa produção literária equato-guineana mais recente, a Revista *abehache* publica entrevista concedida pelo escritor Anselmo Ebiaca Moete ao ensaísta e professor de literatura Mbare Ngom.

Amarino Oliveira de Queiroz

- **M'bare N'gom Faye:** ¿Podría hablar de Ud.? ¿Quién es Anselmo Ebiaca Moete?

- **Anselmo Ebiaca Moete:** Anselmo Ebiaca es un hombre agradecido a sus padres, por la educación de base que le infundieron, en la base de que el fundamento del ser humano es ser buena persona, y su objetivo, intentarlo en todos los momentos.

⁴⁴ Professor da Morgan State University. Department of World Languages & International Studies. E-mail: mbare.ngom@morgan.edu.

⁴⁵ Doctor en Letras por la Universidade Federal de Pernambuco(UFPE). Profesor de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte(UFRN). E-mail:amarinoqueiroz@gmail.com.

- **MNF:** *¿Cómo y cuándo llegó a la literatura? O sea, ¿qué le motivó a coger la pluma?*

- **AEM:** Cuando tenía 4 años, con motivo de la visita del Ministro de Asuntos Exteriores español a la colonia, le asignaron a mi hermano mayor unos versos que debía recitar el día de la visita. Yo acompañaba a mi hermano en los ensayos; unos días antes de la visita, mi hermano se negó a hacerlo, porque le daba vergüenza, entonces, yo me adelanté y dije que podía hacerlo; el instructor no se lo creyó al principio, pero luego, movido por la curiosidad, me pidió que lo recitará; todavía recuerdo el poema, decía:

Ordena una ley divina

Trabajar para vivir

Y el que no la cumpla

A la miseria camina

Entonces comprendí que escribir era la manera de perpetuar el pensamiento, las emociones y los recuerdos.

- **MNF:** *Ud. es originario de un país cuyo idioma oficial es el español además de otras tantas lenguas nacionales, y que también ha adoptado el francés y el portugués como lenguas cooficiales (políticas, diría yo), ¿qué impacto tiene ese multilingüismo en Ud. cuando escribe en español?*

- **AEM:** Muy poco, mi conocimiento de las otras lenguas es muy bajo.

- **MNF:** *Como hombre polifacético que es Ud., ingeniero informático, cuentista, novelista y alto funcionario de la administración de la República de Guinea Ecuatorial, ¿cómo concilia o lidia con esas múltiples facetas e intereses no siempre armónicas?*

- **AEM:** Somos un País joven, con escaso desarrollo por la política colonial, por lo tanto, creo que debemos explotar todos nuestros potenciales al máximo, para facilitar el desarrollo a las siguientes generaciones.

- **MNF:** *¿En qué medida dialogan y se interseccionan, si cabe, todas estas actividades y/o intereses personales/profesionales a la hora de escribir? Si existe diálogo entre las mismas a su nivel, ¿cómo se da?*

- **AEM:** Existe un flujo cooperativo entre ellas, que facilita la mejora de calidad en cada una de ellas. La Informática proporciona amplitud de visión, la literatura proporciona exquisitez en la expresión de las ideas. Todas las actividades se ven beneficiadas.

- **MNF:** *¿Podría decirnos dentro de qué marco ubicaría su obra, literatura africana o literatura hispana? ¿Qué la hace hispana y/o qué la hace africana?*

- **AEM:** Creo que hay una combinación de ambas; dependiendo de qué obra, existe una proporción mayor de una u otra. He vivido muchos años en Europa, y, aunque no sea mi intención, esta condición queda reflejada de una u otra manera en mis obras. Vivir fuera de casa, sobre todo en entornos muy diferentes al de origen, como es mi caso, España, estimula el desarrollo de sentimientos encontrados; estás obligado a adaptarte, ser como ellos, o por lo menos, comportarte y expresarte como ellos. Al tiempo que te esfuerzas en conseguirlo, te encuentras con las barreras sociales que te indican de forma abrupta que no eres de los suyos, que eres de otro lugar. Estos sentimientos encontrados te obligan a desarrollar un carácter diferenciador, que te marca profundamente y se refleja en todas las formas de expresión.

Creo que se debería enmarcar otro marco literario para definir mi estilo literario, algo así como hispano-africano o afrohispano, que me gusta más.

- **MNF:** *Ha vivido en el extranjero en algún momento de su vida, en España para ser más específico, y ahora en Guinea Ecuatorial, su patria. ¿Podría decirnos qué lugar ocupa el desplazamiento transnacional voluntario o forzado en su vida y en su obra? ¿Qué representa la emigración para Ud. a nivel personal y sobre todo a nivel de identidad?*

- **AEM:** El desplazamiento ha dejado una profunda huella en mi vida, y también en mi obra. Antes de emprender ese viaje mi concepción de los mundos era completamente

diferente a la que tengo en estos momentos. La emigración es un arma de doble filo, potencia nuestro conocimiento, el conocimiento deja al descubierto la hipocresía social de occidente, y nos convertimos en dardos dispuestos a hacer diana en el corazón de esa sociedad.

- **MNF:** *¿Le ha llevado su actividad periodística o literaria a tener relaciones con el mundo de la llamada inmigración clandestina, tanto de los llamados “subsaharianos” como de otras nacionalidades?*

- **AEM:** No he tenido esa oportunidad, y lo lamento. Cuando llegué a España, la inmigración africana era insignificante, no suponía un problema grave, por lo tanto, no existía la necesidad de agruparse para hacer un frente común en la resolución de los problemas. Después, me acomodé en esa sociedad, sintiéndome parte de ella; hasta que, empecé a darme cuenta de que no era igual que los demás miembros de esa sociedad, porque siempre había alguno que te hacía ver que no eras de allí. Tenía un buen empleo, con responsabilidad, pero empecé a sentirme incómodo, hasta que un día tomé las maletas abandonándolo todo, y regresé a mi tierra. De eso hace diez años.

- **MNF:** *¿Se consideraría Ud. un escritor comprometido? Y si fuera así, ¿cómo se refleja en su obra?*

- **AEM:** Sí, me considero comprometido con lo que sé hacer. Tengo la necesidad de reencontrarme con mis orígenes, contribuir a preservar los valores de mi pueblo. Creo que escribir es la mejor manera de crear valores en las sociedades, y la única forma persistente de preservar la memoria colectiva a medio y largo plazo. África ha perdido gran parte de sus valores, porque a nuestros antepasados que ya conocían la escritura les faltó el compromiso de legar su conocimiento por medio de la escritura. Yo quiero contribuir si no en la recuperación, por lo menos en conservar los valores socioculturales que quedan a mi alcance. En mi obra se refleja en los temas que abordo en mis libros, que tienen que ver fundamentalmente con la temática africana.

- **MNF:** *En 2010, Ud. publica su primera obra, la novela **Luba, un amor inolvidable**. ¿Qué le motivó a escribirla y por qué eligió ese título? ¿Hay elementos autobiográficos en ella?*

- **AEM:** **Luba, un amor inolvidable** es el vehículo que establezco para reconciliarme con mis orígenes. En el año 2000, creé una plataforma en Internet que se llamaba bisila.com, fue el primer sitio web donde se informaba sobre Guinea Ecuatorial; publicaba imágenes, libros sobre Guinea, contenido multimedia y, además, lo utilizaba para publicar mis poemas y reflexiones. En este libro, armonizo todo el material poético que había desarrollado, con elementos autobiográficos, para componer una trama que vincula el pasado, el presente y el futuro. Luba es el nombre de la ciudad donde nací, por eso me parece oportuno utilizar este nombre, en homenaje a esta ciudad.

- **MNF:** *Se ha descrito la novela **Luba...** como “su trabajo literario más importante”. ¿Comparte esta afirmación o valoración?*

- **AEM:** Es la primera novela que publico, por lo tanto, es de agradecer esa consideración. También es cierto que su contenido es de corte occidental, por lo tanto, los occidentales encontrarán más cómoda su lectura. Además, la temática es universal, el amor, por lo tanto, mucha gente empatizará con alguno de los personajes. Por otra parte, a pesar de que llevaba tiempo escribiendo poemas y narrativa corta, no me había atrevido a emprender un proyecto tan ambicioso, por lo que creo que mi estilo literario ha ido mejorando con cada nueva obra. Un lector de **Möapöndà, el último hijo de Nnök** definió la forma de expresión que utilizaba como prosa poética, por la armonía que encontraba en el texto.

- **MNF:** *La novela **Luba...** tiene una estructura narrativa compleja con relatos y otros géneros literarios imbricados sin interferir en la trama narrativa. Por otro lado, recuerda una estrategia escritural que un crítico, refiriéndose a la narrativa del “Boom” latinoamericano, describió como de las “cajas chinas”. ¿Podría ofrecernos su propia reflexión los procedimientos/recursos narrativos que usa en la novela y sus intenciones, si no es mucho pedir?*

- **AEM:** Se puede clasificar como eso, narrativa de las cajas chinas. Como he indicado en la pregunta anterior, tenía que encajar varios recursos inconexos inicialmente. Por otra parte, mi intención es que el lector se identifique con uno de los dos protagonistas, desde las vivencias cotidianas de estos, sintiéndose retratado en alguno de los escenarios de la novela; como ocurre en la realidad, a lo largo del día tenemos pequeñas vivencias aparentemente inconexas, que en su conjunto, constituyen la vivencia del día. Por eso utilizo este recurso, que me permite conectar mejor con el lector.

- **MNF:** *Casi diez años más tarde, en 2019, Ud. publica un libro de narraciones cortas, **Cuentos Bubis: Monnà Vittömbaàrì**. ¿Qué representa este libro tanto a nivel personal como de su trayectoria literaria?*

- **AEM:** A nivel personal, supone cumplir con el tributo que me corresponde como africano y ecuatoguineano. Para mi trayectoria literaria, ha sido una gran satisfacción, y un reto importante, por el formato utilizado, que considero facilita el acceso de los lectores hispanos a la cultura africana, pudiendo entender algunos valores importantes.

- **MNF:** *Diez años, es mucho tiempo para un creador cultural. ¿Por qué un silencio literario tan largo?*

AEM: En ese tiempo, aunque no llevé a cabo ninguna publicación, estuve investigando y preparando la siguiente entrega, que, por su naturaleza, debía recopilar información de difícil acceso.

MNF: *Con **Cuentos Bubis: Monnà Vittömbaàrì**, Ud. se incursiona en un área creativa, la literatura infantil, que ha sido un género poco cultivado y casi invisible de la literatura africana de expresión en español. ¿Qué le ha llevado a “explorar” ese género literario?*

AEM: Los niños son la esperanza de futuro para África, si no estimulamos su curiosidad por la cultura, los valores culturales africanos desaparecerán para siempre.

Esa es la motivación de esta obra, que dispone un espacio de encuentro entre los mayores y los pequeños, para que se lleve a cabo la transferencia de sabiduría africana, como hacían nuestros antepasados. La globalización, consecuencia del desarrollo tecnológico, ha aportado muchos valores a la sociedad africana, pero también le está desposeyendo del sentimiento identitario, para transformarnos en ciudadanos universales. Considero que todos los africanos deberían aportar, en la medida de lo posible, sus conocimientos, para recuperar o mantener la cultura.

MNF: *Estructuralmente, Cuentos Bubi... es un texto bien cuidado, meticuloso en su presentación y sofisticado en su estructura y, además, es una edición de lujo (al menos para mí). Primero es una edición bilingüe bubi-español, luego las narraciones (en bubi y en español) están acompañadas de ilustraciones muy bonitas y por partida doble. Por favor, “deconstruya” el libro para nosotros.*

AEM: Creo que he respondido a esta petición en la pregunta anterior.

Está demostrado que las ilustraciones proporcionan mucha información al lector, además de crear en su mente el estereotipo que desea el escritor. Teniendo en cuenta esta condición, he tratado de que las ilustraciones utilizadas en esta obra sintonicen con los personajes, el espacio y los hechos que se relatan. Para la portada he utilizado una ilustración que describe el significado de los cuentos en la cultura africana; la abuela, que representa la sabiduría, en torno al fuego, que representa la pureza, transmite sus conocimientos y valores culturales, a los niños, que representan el futuro y la continuidad. Me he sentido muy realizado después de acabar esta obra, tanto con el fondo como con el formato.

MNF: **Möapöndà. El último hijo de Nnök (2020)** es su última obra. ¿Cómo la describiría Ud.?

AEM: En todos los libros donde se habla de los orígenes del pueblo bubi, lo hace un europeo, desde un punto de vista simplista, que difícilmente encaja con la realidad, ya que inician su fundamentación en la llegada del pueblo bubi a la isla de Bioko, en distintas oleadas. Yo pretendo establecer los orígenes del pueblo bubi en un espacio

geográfico del continente africano, desde donde se desprende de su matriz, por razones con sentido, para buscar nuevas tierras. **Möapöndà, el último hijo de Nnök**, es el primero de una trilogía, que revela y describe ritos, creencias, saberes, etc. del pueblo bubi, desde sus orígenes hasta la ocupación de la isla de Bioko.

MNF: *En dos de sus obras, usa lo que yo describiría como títulos híbridos, es decir parte en español y parte en lengua bubi. ¿Qué significa? ¿Es una afirmación identitaria o forma parte de sus procedimientos expresivos y estéticos?*

AEM: Es un posicionamiento identitario. Utilizamos una lengua para expresar nuestros sentimientos y emociones, estos no quedarían claros si no contienen componentes fundamentales de identidad. Me siento atrapado entre dos culturas que pugnan continuamente, la una para colonizar y hacer desaparecer a la otra, y esta otra, debilitada por el desarrollo tecnológico, el capitalismo, el individualismo, etc., lucha por la subsistencia. De forma espontánea, se presenta esta dicotomía en la mayor parte de mis acciones. Conceptos tan básicos como puede ser el ‘don de la vida’ causan tremendos conflictos en mi mente cuando trato de analizarlos. Por un lado, entiendo que es un hecho biológico que, aun siendo complejo, es muy simple de explicar; y por otro, acepto también que es un don de los espíritus, que te colocan donde realmente correspondes. Este pensamiento no es exclusivo del africano, la religión católica también lo contempla cuando introduce elementos como los ángeles y el demonio.

MNF: *¿Cuáles son los temas principales y recurrentes o, mejor dicho, las constantes, si cabe, de su creación literaria? ¿Por qué?*

AEM: En estos momentos, la identidad africana.

Durante mi estancia en Europa, me di cuenta de que la cultura africana era prácticamente desconocida en esa sociedad, incluso, algunos que habían vivido bastante tiempo en África sólo habían expoliado y apropiado de aquellos elementos de valor que se conocían en Europa. Así como habían tomado elementos de otras culturas como la china o la árabe, poniéndolas en valor, a África solo se le asociaba con conceptos deshonrosos o que crean apatía, como pueden ser enfermedades (peste africana),

fisionómicas (denominando monos a los africanos) o a catástrofes. Esta agresión continuada genera un mecanismo de defensa, que es lo que denominó como identidad africana, que me exige esforzarme más que ellos para hacerlo mejor, utilizando sus herramientas. Estas circunstancias son las que motivan que la temática de mis últimas obras sea exclusivamente africana.

MNF: *Los símbolos desempeñan un papel muy importante, por no decir central, en la obra de autores como el argentino Jorge Luis Borges, y el crítico Emir Rodríguez Monegal llegó a hablar de un “sistema de símbolos” como rasgo definidor de la obra. Díganos, si cabe, qué lugar ocupan los símbolos en los procedimientos narrativos que usa en su creación cultural.*

AEM: Los símbolos son recursos que permiten al autor desdoblar la realidad para mostrar realidades paralelas. En mi obra utilizo elementos como el cielo, el mar, la noche, etc., para obtener esos efectos.

Para la cultura bubi, los elementos de la naturaleza pertenecen y representan a algún espíritu, que gracias a su poder y generosidad permite a los humanos disfrutar de ellos, siempre cumpliendo con unas obligaciones que imponen estos espíritus. Cada uno controla algún elemento y están vinculados entre sí por medio de la bondad que emana de su naturaleza, y protegen a los humanos de los espíritus malignos.

MNF: *Ud. es un creador cultural polifacético. ¿Cuál es su medio de expresión preferido?, es decir, ¿en qué género literario se encuentra más a gusto, si cabe?*

AEM: Mi género literario preferido es la poesía, me gusta darle ritmo a mis escritos, dotarles de corazón y sentimiento. Creo que la lectura debe ser una recreación del momento en el que el escritor expone sus pensamientos, por lo tanto, el lector debe sentir lo mismo que sintió el escritor. Creo que tengo una importante capacidad de abstracción, que me permite visualizar escenarios que otros no ven; a la hora de relatarlos, trato de organizar todos los elementos que componen dicho escenario, y voy describiéndolos de forma que conecten unos con otros, de esta manera le ofrezco al lector una panorámica en la que el centro lo constituye el propio lector.

Sí que me importa la problemática social, tengo varios proyectos para abordar cuestiones sociales, pero en este momento considero que tiene más prioridad la cuestión identitaria, la culturalidad y el afianzamiento en valores endógenos. Considero que a través de estos valores se pueden encontrar respuestas a las omnipresentes cuestiones de ¿quién soy?, ¿de dónde vengo? y ¿a dónde voy?

MNF: *Pasando a otro tema, hablemos de la mujer, ¿qué lugar ocupa en su producción cultural?*

AEM: La mujer está presente en toda mi creación. Pienso que debe ocupar el lugar que le corresponde, por su importancia en la sociedad y por su valor en el proceso de transferencia de valores.

En la cultura bubi, la mujer ejerce un papel fundamental en el aseguramiento de la continuidad del ser humano. Es el instrumento que utilizan los espíritus para proveer a la sociedad de nuevos miembros, por lo tanto, tienen un vínculo de comunicación permanente con los espíritus. Después, cuando ya no son compatibles con la voluntad de los espíritus, llevan a cabo otra misión tan importante como la anterior, que es transmitir los valores de la cultura a los niños, aleccionándoles en la distinción del bien y el mal por medio de cuentos o fábulas. Se ocupan también de la disciplina en el hogar. Esto demuestra que son los agentes de cambio de esta sociedad, que no ejercen esta capacidad en su beneficio, posiblemente por lealtad a la sociedad preestablecida. En mi obra trato de darles visibilidad, de acuerdo con su actividad social.

MNF: *Si bien ha aumentado el número de mujeres africanas que publican productos culturales en español tanto en Guinea Ecuatorial como en España y en algún que otro país africano, ¿por qué sigue habiendo tan pocas mujeres escritoras en la literatura africana en castellano? ¿A qué se debe esa escasez de plumas femeninas?*

AEM: Creo que la mujer africana tiene dudas de su potencial, posiblemente, por el lugar al que queda relegada en nuestra sociedad, esperando siempre a recibir. Esta condición provoca una actitud pasiva, en la que quedan acomodadas, a pesar del potencial creativo que puedan tener.

MNF: *¿Qué escritores o escritoras africanos o de otros horizontes han ejercido influencia en Ud.?*

AEM: Me gustan los escritores de la Generación del 27 en general. El escritor que más influencia ha ejercido en mí ha sido Gabriel García Márquez.

La técnica que utiliza García Márquez en algunas de sus obras, obligando al lector a formar parte de la obra, me parece una técnica excelente para que el lector se enganche en la lectura. Como escritoras africanas mencionaría a Guillermina Mekuy por el estilo atrevido que emplea en su obra ‘El llanto de la perra’; Remei Sipi, por la temática de sus obras.

MNF: *¿Cree que las ideas (o algunas de ellas) que guiaron el movimiento de la Negritude liderado por el martinqués Aimé Césaire y el senegalés Leopold Sedar Senghor siguen vigentes en el siglo XXI?*

AEM: Creo que ha cambiado mucho el escenario. Las ideas deben estar enraizadas en valores identitarios, y son estos los que motivan a las personas. El movimiento de la negritud estaba asentado sobre las bases de una discriminación sistemática a la raza negra, practicada por el conjunto de la sociedad occidental, por lo tanto, quedaba suficientemente justificada la reacción de los agentes culturales negros, ofreciendo resistencia por medio de las herramientas que les habían ofrecido los opresores. En la actualidad, esas bases han cambiado de matiz, por lo tanto, la estrategia de defensa o contraataque debe cambiar también. Persisten los métodos y políticas discriminatorias, pero difícilmente se manifiestan con la virulencia de entonces. La condición de negro como ser inferior se sigue produciendo en la sociedad occidental, pero de una manera velada, y debemos seguir ofreciendo resistencia a esa corriente con temáticas diferentes a las que utilizaron los precursores del movimiento. Como ejemplo hago referencia a una exposición titulada ‘This is África’ que se llevó a cabo en un museo chino, mostraban fotografías comparando a los negros con animales salvajes del continente africano. Expresé mi indignación en un grupo de africanos, y algunos lo consideraron como arte. Esto significa que inicialmente había un agente opresor reconocido e

identificado, pero ahora tenemos también al enemigo en casa, ocupando el lugar que ocupaba el agresor occidental, y ejerce la tiranía con los suyos. Por eso la estrategia debe ser diferente, para combatir en dos frentes.

MNF: *¿Qué le estimula a la hora de escribir? ¿Dónde encuentra su inspiración?*

AEM: Me estimula la necesidad de perpetuar mis sentimientos, mis ideas y pensamientos. Poner al descubierto mi corazón y mi alma, expresar de la forma más precisa, el torrente de emociones que me invaden.

Mis ideas y pensamientos no son siempre alegres o evocan una sociedad utópica, me preocupa el deterioro del medio ambiente por el mal uso que se hace de los recursos naturales, en mis obras introduzco visiones de armonía entre el ser humano y la naturaleza como principio del pueblo africano. El Occidente ha expoliado sus propios recursos y los de los demás en beneficio propio, y ahora todos tenemos que pagar las consecuencias a partes iguales; creo que los países desarrollados deberían pagar la cuota que les corresponde a los países menos desarrollado, para compensar el expolio que han hecho de la naturaleza; sin embargo, les obligan a no explotar sus recursos declarando zonas protegidas con una compensación insignificante.

MNF: *¿Cuántas horas dedica a la escritura al día, a la semana?*

AEM: No sabría decirlo, escribo cuando estoy motivado, y no paro hasta que desaparece esa necesidad de expresión.

MNF: *¿Quién es su audiencia, o sea, a quién(es) se dirige o a quién(es) tiene en mente cuando escribe?*

AEM: Escribo para todo aquel que sea susceptible de emocionar. Procuro utilizar un lenguaje que pueda ser asimilado por todos. Hay temáticas que por su contenido interesan más a un grupo social, pero por su estética puede captar la atención de otros grupos, por eso, trato de cuidar la estética de mis obras. Por supuesto, es un mecanismo

para demostrar al Occidente que tenemos recursos culturales propios tanto o más ricos que los suyos.

MNF: *¿Escribe pensando en la crítica literaria?*

AEM: La crítica es importante, pero creo que el escritor no debe tenerla en cuenta en el momento de crear; perdería la esencia de la obra. La encuentro poco objetiva y repleta de prejuicios.

MNF: *¿Qué impacto querría Ud. que tuviera su creación literaria en Guinea Ecuatorial, África, España o en otros lugares?*

AEM: En Guinea Ecuatorial, me gustaría que animara a la juventud a escribir y mejorar su técnica; En África, alcanzar un equilibrio e intercambio de experiencias con otros escritores africanos; y España u otros lugares, ayudar a visibilizar la literatura africana. Creo que se debería crear espacios de encuentro entre los escritores y los lectores, promover la presencia de editoriales nacionales, dar espacio a los escritores en los centros educativos para promover la lectura.

MNF: *¿Qué significa ser escritor en español en África en el siglo XXI?*

AEM: No mucho, África no pone en valor este tipo de manifestaciones. Lo digo porque en África no se lleva a cabo la promoción de obras literarias como se hace en Europa, América o en China. Las iniciativas africanas son individuales de profesores de instituto o de universidad. Se debería llevar a cabo a nivel gubernamental. No hay estímulos para este gremio.

MNF: *A nivel personal y creativo, ¿qué significa para Ud. escribir en lengua española y no en bubi, por ejemplo?*

AEM: Para mí significa un defecto que no tiene corrección. Si escribiera sólo en bubi, significaría una simple anécdota, una curiosidad incluso en el seno de los bubis. Escribir en español alberga la esperanza de ser leído por muchos.

Mi objetivo es colaborar por la supervivencia de la lengua bubi, ya que, aun no estando en peligro de extinción a corto plazo, tiene muy poco material en soporte escrito, y los bubi hablantes no superan la cifra de 100.000, por lo tanto, el marco de lectores es muy estrecho. Lo ideal sería que mis obras se tradujeran en varios idiomas, pero eso es una utopía para mí.

MNF: *¿Qué significa para Ud. escribir en una lengua que el escritor malgache Jacques Rabemananjara llama una “lengua de préstamo”, el castellano en el caso que nos ocupa? ¿Considera el castellano como una lengua de préstamo, una lengua de trabajo o una de “sus” lenguas o una “lengua robada”, en palabras de Jacques Rabemananjara?*

AEM: Significa la oportunidad de ser reconocido de igual a igual. Dejo de considerarla de préstamo, desde el momento en que introduzco vocablos propios de mi cultura, pasando a ser lengua de uso o trabajo.

El principal problema que tienen la mayoría de las lenguas africanas, es la normalización, el establecimiento de reglas gramaticales para su utilización en la escritura. Para la oralidad, no es necesario establecer normas estrictas, lo importante en esta forma de comunicación es entender el mensaje.

MNF: *No podía dejar pasar esta oportunidad sin pedirle que nos ofrezca una reflexión sobre la tradición oral en Guinea Ecuatorial y cómo ésta permea su creación literaria, si cabe. ¿Qué influencia tiene la tradición oral bubi en su escritura?*

AEM: La tradición oral ha pasado a formar parte de las herramientas que utilizo para mi producción. Este ejercicio permitirá que prevalezcan ciertas manifestaciones culturales, que van desapareciendo paulatinamente del patrimonio cultural bubi. La lengua bubi, como la mayoría de las lenguas africanas, tiene una oralidad armónica, una tonalidad un poco más alta o más baja puede tener distinto significado, de allí su

complejidad para desarrollar su grafía, por lo tanto, la sociedad letrada africana debe ponerse de acuerdo para establecer las grafías más apropiadas y establecer la normativa gramatical.

MNF: *¿Cuál es su opinión sobre la literatura africana escrita en español? ¿Hay interés en esa literatura en África, España o Europa? ¿Cómo ve el futuro de esa producción cultural?*

AEM: En estos momentos, hay poco interés en líneas generales. Creo que las instituciones africanas deberían promover el desarrollo de este sector, sobre todo en Guinea Ecuatorial, que lo tiene como lengua oficial. En otros países africanos como Camerún, Gabón, Nigeria o Costa de Marfil, existe bastante interés, posiblemente por la proyección de este idioma.

MNF: *¿Se estudia la literatura africana de expresión castellana en las escuelas y colegios, así como en las universidades de Guinea Ecuatorial (UNGE, UNED)?*

AEM: Muy poco. La colonización española agredió brutalmente a las culturas autóctonas, despojando incluso a las personas de su identidad. A pesar de que llevamos más de 50 años de independencia, pensamos y nos desenvolvemos como españoles, posiblemente por esa razón, no se toma suficiente conciencia para crear espacios adecuados para la literatura africana. En la época colonial, se prohibía a los niños hablar en su lengua materna, castigando a los contraventores con métodos humillantes. En Guinea Ecuatorial se ha iniciado también ese proceso, pero transcurre con mucha lentitud, posiblemente por la diversidad cultural del País, somos poco más de un millón de personas de nueve culturas diferentes con nueve formas de expresión oral diferentes.

MNF: *Háblenos de los retos presentes y futuros a los que se enfrentan un autor como Ud. en Guinea Ecuatorial y en España, por citar dos ejemplos cercanos.*

AEM: Tengo intención de completar la trilogía que tengo en mente, ese es el reto que me he propuesto.

MNF: *¿Qué importancia tienen para Ud. los premios literarios? ¿Son los jurados objetivos, imparciales, o interviene la política en la adjudicación de dichos galardones?*

AEM: Los premios literarios son importantes para el escritor, es una manera de reconocer su trabajo, pero, en líneas generales, no suelen ser suficientemente objetivos, suelen perseguir objetivos que a veces no son compatibles con el espíritu de premiar la mejor creación.

La problemática de la negritud está presente en todos los sectores dominados por los occidentales en el pasado, siempre que se hacía un reconocimiento a un africano, es porque había una razón política que pretendían resolver, como fue el caso de Leopold Senghor con el Premio a la Paz de los librerías Alemanes en 1968.

MNF: *¿Cuáles son los planes y proyectos de Anselmo Ebiaca Moete a corto y largo plazo?*

AEM: Acabar la trilogía, escribir un par de cuentos más en bubi, y poco más.

MNF: ¿Cuál es título de la trilogía y por qué volumen va?

AEM: Voy por el segundo, que posiblemente acabaré en diciembre, y tiene por título ‘Möapöndà rey’.

MNF: *Gracias por haber tenido la amabilidad de concederme esta entrevista.*

AEM: Ha sido un placer. Esta entrevista me ha permitido exteriorizar mi pensamiento.

Malabo (Guinea Ecuatorial), 25 de mayo del 2020

Bibliografía selecta

- *Luba, un amor inolvidable* (2010)

- *Cuentos Bubi: Monná Vittömbaàrì* (2019)

- *Möapöndà. El último hijo de Nnök* (2020)

Resenha

DIA, Mamadou. 3052: *Persiguiendo un sueño*. 7. ed. Barcelona: Hahatay son risas de Gandiol, 2017.

Ana Paula de Souza⁴⁶

As imagens de africanos subsaarianos chegando à costa espanhola em embarcações precárias rodam o mundo por meio das notícias midiáticas. Mas o que há por trás dessas imagens? Esses imigrantes estariam produzindo alguma literatura que dê testemunho da experiência de imigração ou das condições de vida do imigrante no novo país?

Foi nessa busca que descobri o relato de teor testemunhal *3052 Persiguiendo un sueño*, de autoria do escritor senegalês Mamadou Dia (1983), publicado pela primeira vez em 2012, pela *Punto Rojo Libros*, editora espanhola especializada em autopublicação. Já em sua sétima edição, a obra agora é publicada sob o selo da ONG fundada por Dia, *Hahatay son risas de Gandiol*, e a arrecadação obtida com as vendas é destinada a apoiar projetos educacionais mantidos pelo escritor no povoado senegalês onde nasceu, Gandiol.

O livro conta com apresentações de Juanje Anduaga e Paco Manuel Reverte, membros de outras ONGs, parceiros de Mamadou Dia no trabalho de sensibilização sobre a condição do imigrante subsaariano na Espanha e ativistas em prol da integração social.

Em pouco tempo de vida na Espanha, Dia conseguiu apropriar-se da língua do *outro* para escrever esse testemunho, em primeira pessoa, sobre a vida em sua comunidade senegalesa, as razões que levam os jovens africanos a se decidirem pela imigração, as agruras da viagem e os dilemas de ser um imigrante ilegal na Europa. O testemunho se divide em *Prólogo*, seguido de 25 capítulos curtos, uma seção intitulada *Reflexiones*, composta de 14 poemas de autoria de Mamadou, e o *Epílogo*. As edições mais recentes contam com um apêndice intitulado *Volver*, em que o escritor senegalês narra a viagem de regresso a Gandiol para iniciar os trabalhos de sua ONG.

⁴⁶ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: anpdesouza@hotmail.com.

Um elemento fundamental na organização textual do testemunho de Dia é a geografia, a começar pelo título escolhido para o relato: 3052 é a distância, em quilômetros, percorrida entre Senegal e Espanha. No subtítulo, *persiguiendo un sueño*, o substantivo *sueño* é uma metáfora para a idealizada viagem de imigração à Espanha.

O escritor senegalês dedica os primeiros 11 capítulos do relato a contar sua origem, as motivações que o levaram a imigrar e a dureza da viagem. Depois de abandonar o curso de administração de empresas que cursava em Dakar, por causa da crise no setor pesqueiro do país (sua família vivia da pesca), Dia decide arriscar a vida embarcando em uma das precárias *pateras*⁴⁷ que constantemente atravessam o mar Mediterrâneo e o oceano Atlântico entre a costa africana e as Ilhas Canárias. Após dias enfrentando as condições mais adversas como superlotação da embarcação, grandes ondas, ventanias, temporais, calor e frio intensos, doenças e enfraquecimento físico e mental, Dia aportou em território espanhol em 2006.

Como a geografia é elemento fundante no testemunho de Dia, ao invés de apresentar a obra seguindo a ordem sequencial dos capítulos, prefiro organizar esta resenha pela perspectiva das representações geográficas que o autor estabelece de África/Senegal *versus* Europa/Espanha.

Na representação que Dia produz sobre o continente e o país de origem, esses espaços são recriados a partir de uma perspectiva positiva. A imagem que Dia propõe ao leitor sobre a África e o Senegal é a imagem de um lugar em que predomina a simplicidade, onde a vida em comunidade é valorizada. No capítulo *El ataya*, por exemplo, Dia explica a cerimônia do *ataya*, uma reunião familiar e comunitária realizada após o almoço, em que todos se reúnem para tomar um chá e conversar. O *ataya* (chá) é colocado pelo autor como uma metáfora representativa do valor que a vida em comunidade tem em sua cultura. O Senegal é qualificado como um país hospitaleiro, onde prevalece a solidariedade.

Vivendo na Espanha, Dia não se refere ao Senegal vivido, mas ao país recuperado pela memória. O escritor senegalês imaginariamente recria a terra natal de forma afetiva e nostálgica.

⁴⁷ Pequenas embarcações fabricadas para a caça de patos, inadequadas, portanto, para o transporte de passageiros. São muito utilizadas pelos imigrantes africanos que desejam chegar à Europa, porque são embarcações de baixo custo e manutenção. Diminutas, são mais difíceis de serem rastreadas pelo controle náutico dos países europeus.

Apesar de construir uma imagem afirmativa do continente e do país, Dia não é, definitivamente, um escritor ingênuo e discute com propriedade os problemas da África. No entanto, ao abordar o continente pelo viés de suas mazelas, o autor não estabelece uma visão negativa; pelo contrário, transfere essa visão negativa para os países ricos aos quais atribui a responsabilidade histórica pelo atual caos africano. No testemunho de Dia, os problemas da África são representados por uma tríade temática que estabelece vínculos entre passado e presente: a escravidão, a colonização e a exploração contemporânea do continente.

Ao recorrer reiteradamente ao tema da escravidão, Dia revela o discurso de um cidadão dotado de memória histórica e coletiva. É o que ocorre no capítulo *En camino*, no qual relata a passagem de sua precária embarcação pela ilha senegalesa de Goree, recordando o fato de que naquele espaço havia funcionado um mercado de escravos. O escritor aproveita a referência para estabelecer a relação entre a diáspora africana na época da escravidão e a diáspora contemporânea provocada pelo fenômeno migratório. Muitos cidadãos africanos poderiam passar por aquela ilha inadvertidamente, sem sequer imaginar o passado que aquele lugar esconde. O comentário de Dia é revelador da consciência que detém sobre um trauma coletivo e histórico.

Quanto ao segundo tema, o da colonização, Dia também o aborda sob duas perspectivas, a do passado e a do presente. O autor atribui aos países europeus que exploraram países africanos como colônias a responsabilidade pelo estado de empobrecimento do continente, acusando também um processo de neocolonialismo contemporâneo que é cultural e propagado pelos meios de comunicação: os jovens africanos vêm abandonando sistematicamente os hábitos culturais africanos para incorporar hábitos europeus e norte-americanos. Esse estilo de vida tornou-se um ideal para a juventude africana que, carente de expectativa de futuro, passa a apostar na imigração como possibilidade única de melhora de vida.

Com relação ao terceiro tema, o da exploração contemporânea do continente africano pelas nações ricas, Dia acusa a ingerência desses países na corrupção política que assola os países africanos, a dependência econômica, o desequilíbrio nas relações comerciais e a desigualdade entre europeus e africanos no que diz respeito ao direito de ir e vir.

Continuando no percurso geográfico, isto é, deixando a África rumo à representação que o escritor senegalês constrói sobre a Espanha, há um espaço intermediário que recebe do autor uma interessante representação imaginária: o mar, essa imensa e *sui generis* fronteira que separa as costas senegalesa e espanhola. No testemunho de Dia, o mar é representado como barreira a ser transposta para se ascender da inferior África para a superior Europa. A assimetria desfaz as possibilidades de interação, diálogo, equalização e troca cultural, embora o autor acredite no ideal da interculturalidade. Já no prólogo do relato, Dia pondera que, antes de se decidir pela imigração, sentiu que o futuro da juventude africana apontava em direção ao mar. Mais adiante, o autor abre o capítulo *Viajar*, no qual narra a travessia do oceano Atlântico, com um poema dedicado ao mar. Um procedimento recorrente no testemunho de Dia é o emprego da metáfora da animalização do mar, representado como uma enorme besta feroz que devora e sacia sua fome com vidas africanas. Essa metáfora está presente no poema e se repete em trechos de prosa poética.

Mas, ao contrário de tantos que não tiveram a mesma sorte, Dia consegue vencer as ameaças do grande monstro faminto e chega finalmente à Espanha, o espaço que merece, por parte do escritor senegalês, a representação mais detida e complexa, pois ocupa 14 dos 25 capítulos. Na visão madura, consciente e crítica de Dia, a imagem do país como terra prometida é desmistificada desde o primeiro contato.

O testemunho de Dia possibilita uma visão descentralizada e profunda da Espanha, numa inversão da tradicional dialética eu *versus* outro. O eu que observa não é mais o homem branco europeu, mas o negro africano.

Ainda no prólogo de 3052, a Espanha é metaforizada antiteticamente como um *infierno helado*, que continua a castigar os imigrantes depois do sacrifício ao qual se submeteram para imigrar. No capítulo *Salvados*, Dia relata a penúria do campo de refugiados, constatando que a ficção da Espanha sonhada não condiz com a realidade da Espanha vivida.

No capítulo *Las sorpresas en España*, Dia estabelece uma série de comparações entre a vida no Senegal e na Espanha. A visão sobre o país europeu é a de quem sofreu um choque cultural. O senegalês estranha as cidades espanholas, cujas superfícies são completamente cobertas de cimento, sente falta de pisar na terra. As cidades são metaforizadas como prisões, por causa da sensação de aprisionamento e de falta de

espaço que o imigrante africano sente nelas. O narrador-protagonista admira-se do fato de que o trabalho humano tenha sido substituído por máquinas e nota o quão barulhentas são as cidades espanholas, um ruído para o qual os ouvidos espanhóis parecem surdos. Dia analisa a relação que os europeus mantêm com o tempo: estão sempre com pressa, acelerados, dedicam-se muito ao trabalho, ao dinheiro e ao consumo, têm a vida programada em agendas. Na percepção do africano, é como se os europeus vivessem sabendo que lhes resta pouco tempo de vida. Nos rostos dos espanhóis, ele nota os efeitos da vida sob pressão. As relações humanas são distantes, faltam sorrisos e sobra frieza e seriedade. Em meio à multidão, todos parecem solitários. Dia percebe com estranheza a atitude de resistência ao envelhecimento, o desejo de aparentar ser eternamente jovem, a centralidade da preocupação com a aparência.

Com relação ao gênero literário, o testemunho de Dia é genericamente híbrido. A narrativa de testemunho é de fato a espinha dorsal do texto, mas este é atravessado por poemas, prosa poética, epístolas e diário, como o capítulo *Un ejemplo de mañana dura*. Nesse texto, Dia relata a manhã em que, mesmo vivendo no “paraíso”, quase morreu de fome, recebeu uma ordem de expulsão do país e chegou a pensar em suicídio. Além de constantemente comparar Senegal e Espanha, Dia confronta as ideias preconcebidas sobre esses dois espaços às constatações oriundas de sua experiência, contrariando o senso comum.

Como observador da Espanha, Dia teve a oportunidade de contemplar o país em uma temporalidade histórica crucial: o período da grave crise econômica que se abateu sobre o país em 2008. Trabalhando em uma ONG promotora de inclusão social e de interculturalidade durante a crise, conheceu a outra face da realidade espanhola, um país que, assim como a África, sofria com a desigualdade social, a miséria, a drogadição, o abandono, a marginalidade e a violência, uma versão do país europeu que, segundo o autor, jamais aparece na mídia senegalesa.

No último capítulo do testemunho, *Carta a mi Hermano Assane*, Dia reproduz uma carta endereçada ao seu irmão mais jovem que permaneceu na África, desmistificando a imagem da Espanha como *El dorado* e oferecendo uma visão africana sobre a crise econômica. O autor observa a escalada da pobreza no país e a submissão de trabalhadores espanhóis qualificados a subempregos e reflete sobre como a situação dos imigrantes subsaarianos se agravou com a crise: eles tiveram de se sujeitar à

prostituição, às formas de escravidão moderna, às redes de tráfico humano, tornaram-se os sem teto do país. Na carta, surge um tema recorrente nos testemunhos de imigrantes subsaarianos: o apelo à juventude africana para que não se deixe seduzir pela promessa da imigração, para que permaneça na África e ajude a construir o futuro do continente.

No testemunho do senegalês, a angústia do imigrante subsaariano perante a condição de ilegalidade é representada sob a figura geográfica do entre-lugar. Ao abordar o tema da ilegalidade, ele denuncia a crueldade e o contrassenso da legislação espanhola para a imigração: o país permite a entrada do imigrante, mas, uma vez que ele se encontra em território espanhol, é considerado clandestino e destituído de quaisquer direitos à cidadania. Trata-se de um círculo vicioso: o clandestino não pode trabalhar legalmente e, sem trabalho formal, não há como obter a permissão de residência. Dia relata o quão difícil foi viver como clandestino em um país no qual políticos, inclusive os do mais alto escalão, são favoráveis à expulsão dos imigrantes ilegais.

O testemunho de Dia promove reflexões sobre a contradição das leis europeias com relação aos conceitos de homem e cidadão, no sentido de que o não cidadão perde seu *status* de ser humano. O autor senegalês questiona o conceito de liberdade conforme o proposto na Declaração Universal dos Direitos Humanos, na qual se embasam as constituições dos países europeus, relativizando a noção de liberdade sob a clandestinidade.

Até encontrar emprego, Dia viveu na rua, teve de procurar comida no lixo e beber água não potável nas fontes públicas. Os sentimentos relatados são de solidão, esquecimento, marginalização, isolamento, invisibilidade. A vida do imigrante é um constante viver no entre-lugar, porque ele não está no espaço afável da terra natal, tampouco se sente acolhido e integrado no país de imigração. Dia desfaz a imagem da Espanha como país receptivo e agregador, nega que a resistência à integração seja uma atitude dos imigrantes e a atribui à sociedade espanhola. O escritor conta como foi vítima de racismo, além de ser visto como ameaça pelos trabalhadores espanhóis menos qualificados do que ele. No capítulo *Sin papeles*, o senegalês faz um clamor aos cidadãos europeus pela integração e aceitação da interculturalidade, e aponta a responsabilidade da Europa na condição da África atual refletindo, em um trecho de prosa poética seguido de um poema, sobre a condição do imigrante no entre-lugar.

O objetivo desta resenha é despertar o interesse do público leitor para os testemunhos dos imigrantes subsaarianos radicados na Espanha. Esses textos ainda são escassos, mas dentre os já publicados a obra de Dia se destaca pela literariedade, pois coloca uma sensível escrita poética a serviço da proposição de amplas e profundas reflexões temáticas. A narrativa do escritor senegalês não é incauta, aborda com propriedade os problemas do continente africano. Ao invés de apenas mostrar a África como violenta e caótica, Dia inverte a mira e aponta para as grandes potências mundiais como as responsáveis pela barbárie. O escritor imigrante demonstra consciência histórica e capacidade de análise da atualidade, promovendo discussões sobre temas como a escravidão e a colonização, sempre estabelecendo conexões entre a história e o presente. Em 3052 as noções preconcebidas sobre África e Europa são subvertidas, e a Espanha é revelada a partir de uma visão madura, lúcida, aguda e desmistificadora.

O valor do testemunho de Dia reside no fato de fazer com que a cêntrica Europa se veja a partir do olhar desse *outro* que, numa inversão de perspectiva historicamente recente, ocupa a posição e o poder enunciativo. E a Espanha, vista pelo avesso, já não parece tão bonita assim.