

---

# Argentina y Brasil en tres acercamientos<sup>1</sup>

Diego A. Molina<sup>2</sup>

**Resumen:** La historia de la aproximación política, cultural e intelectual entre Argentina y Brasil cuenta con varios momentos y tentativas más o menos eficaces, la mayoría dentro de un marco institucional. El Mercosur atendió, a pesar de plantearse entre sus metas el intercambio cultural, apenas los aspectos económicos. Pero hay tres momentos de ese acercamiento poco estudiados y realmente interesantes. El siguiente artículo propone hacer un recorrido crítico por esos tres momentos. El primero, a mediados del siglo XIX, entre un exiliado argentino, José Mármol, y un escritor brasileño, Joaquim Norberto de Sousa Silva. El segundo, hacia fines del siglo XIX, durante la “misión” diplomático-intelectual de García Mérou en Rio de Janeiro. El tercero, durante el revisionismo histórico de la década de 1940, y las comisiones presididas por Pedro Calmon y Ricardo Levene, bajo los auspicios de los gobiernos de facto de Getúlio Vargas y de Agustín P. Justo.

**Palabras clave:** relaciones bilaterales entre Argentina y Brasil; literatura argentina y brasileña; literatura comparada.

**Abstract:** The history of political, cultural and intellectual rapprochement between Argentina and Brazil has had several moments and attempts, either more or less effective, but mostly within an institutional framework. Although Mercosur has cultural exchange as one of its targets, it answers only economical aspects. However, there are three stages of rapprochement between these two countries that have not been deeply studied, which are really interesting. This article proposes a critical journey through these three stages. The first, in the mid-19th century, is between an

- 
- 1 Este artículo está enteramente ligado a nuestra tesis de doctorado en el Departamento de Literatura Hispanoamericana de la USP, y comporta una primera versión de las “Conclusiones complementarias”.
  - 2 Diego A. Molina es Licenciado en Letras Modernas con especialización en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires (UBA - 2007), posee una Maestría en Literatura Brasileña cursada en la Universidad de São Paulo (USP - 2011) y, actualmente, está concluyendo su Doctorado en Literatura Hispanoamericana, también en la USP. Es becario de la Fapesp. Contacto: diegomolina@ups.br.

Argentinean exile, José Mármol, and a Brazilian writer, Joaquim Norberto de Sousa Silva. The second, by the end of the 19th century, is about the diplomatic-intellectual “mission” of García Mérou in Rio de Janeiro. The third takes place during the historical revisionism of the 1940s and the commissions chaired by Pedro Calmon and Ricardo Levene, which were under auspices of the in-fact governments of Getúlio Vargas and Agustín P. Justo

**Keywords:** bilateral relations between Argentina and Brazil; Argentine and Brazilian Literatures; comparative literature.

### Introducción

El siglo XIX fue pródigo en conflictos bélicos en nuestra América. Y no apenas por las largas luchas independentistas en la América española, sino también por conflictos internos (guerras civiles) o entre países de la región. El caso de Argentina y Brasil es emblemático. En poco menos de 50 años, entre 1825 y 1870, ambos países pasaron por tres conflictos. El primero fue directamente un enfrentamiento entre las Provincias Unidas del Río de la Plata y el Imperio de Brasil por la posesión del actual territorio de Uruguay (Cisplatina). El conflicto duró casi tres años (1825-1828) y acabó luego de la intervención mediadora de Gran Bretaña, cuyos intereses mercantiles en la región eran bien conocidos, pues ya había intentado invadir Buenos Aires y Montevideo en 1806 y 1807, cuando aún regía el Virreinato del Río de la Plata. El resultado fue la creación de la República Oriental del Uruguay, independiente de ambos países en litigio. El segundo conflicto se dio en 1852, cuando el Ejército Grande, integrado por argentinos exiliados, uruguayos y brasileños (parte del ejército cedido por D. Pedro II para la ocasión), acabó con la primacía de los federales al mando de Juan Manuel de Rosas. Por lo tanto podemos hablar de una alianza, pero a medias, pues depende del lugar desde el cual se mire la embestida. El tercer conflicto es la ominosa arremetida de Argentina, Brasil y Uruguay en conjunto contra el Paraguay de Francisco Solano López. Los aliados hicieron estragos que perduran hasta hoy, diezmando casi la totalidad de la población masculina paraguaya. Habría, incluso, un cuarto conflicto en potencia que se dio hacia final del siglo XIX por los límites de los territorios de las Misiones, conflicto que, luego de idas y vueltas, pudo solucionarse diplomáticamente entre los países.

Pero, a pesar de lo que podríamos llamar la primacía de los conflictos, hubo algunas intuiciones para plasmar un acercamiento entre los países en cuestión. Algunos trabajaron en sentido opuesto y no apenas en los momentos de mayor tensión histórica, como lo fue el final del siglo XIX, sino recientemente, basta para tal comprobar las hipótesis de lectura de una obra como *Argentina y Brasil. Cuatro siglos de rivalidad*, en la que su autor, Miguel Ángel Scenna, traza una dicotomía insalvable en la que las disputas por territorios, inclusive desde la época colonial

---

—como si el historiador ya viera allí plasmadas a las futuras naciones: Brasil y Argentina—, son centrales. (SCENNA 1975)<sup>3</sup> Otros, sin embargo, iniciaron un largo proceso de aproximación mutua ya desde el siglo XIX, con mayor o menor eficacia, y cuya culminación sería la creación del Mercosur, junto con Uruguay. Aunque en verdad la mayoría de las intenciones de intercambio cultural propuestas por el Mercosur no haya pasado del papel, haciendo recaer toda la importancia del acuerdo en la circulación de mercaderías.

Nuestro propósito es hacer un repaso crítico por tres momentos de ese proceso de aproximación, no muy conocidos y realmente poco estudiados, algunos de los cuales se perdieron en los anales de la historia, aunque todos ellos dejaron una huella escrita que valdría la pena, al menos, visitar críticamente.

El primero de los momentos es lo que llamamos un “cruce de miradas” entre dos escritores románticos hacia mediados del siglo XIX, cuando Argentina y Brasil eran naciones emergentes, con urgencias semejantes y regímenes políticos diferentes. El joven poeta José Mármol, exiliado en la corte fluminense por seis años, publica en un diario local, el *Ostensor Brasileiro*, en 1846, un “Examen crítico de la Juventud progresista de Río de Janeiro”. Dos años antes, Joaquim Norberto de Sousa Silva había publicado en el número 10 de la revista *Minerva* unas “Indagações sobre a literatura argentina”, el contrapunto de miradas establece el primer análisis crítico bilateral. Es un cruce de miradas con limitaciones, insuficiencias y arbitrariedades, pero con claros puntos de contacto: lecturas del otro, podríamos llamarlo.

El segundo ocurre alrededor de 1900. Después de pasar algunos años en la hasta hacía poco capital del Imperio, Río de Janeiro, como ministro plenipotenciario de la República Argentina en Brasil, en “misión” diplomática por el conflicto que involucraba el territorio de las Misiones, Martín García Mérou publicó un instigador ensayo titulado *El Brasil intelectual*. El texto forma parte de la oficialización de las relaciones bilaterales que se selló, después de la visita a Río de Janeiro por parte del presidente argentino Julio Argentino Roca en 1898, con las visitas del presidente Campos Salles y del diplomático Quintino Bocayuva a Buenos Aires en diciembre de 1889. Así como la recepción del texto por parte del crítico literario José Veríssimo. No nos extenderemos en los detalles del contexto en el que ese texto fue producido, valga apenas recordar que el conflicto de las llamadas Misiones fue un nuevo capítulo de la bitácora de tensiones que es la relación entre ambos países y que,

---

3 La obra, en verdad, tiene un lado pedagógico y otro ideológico. De cierta forma se trata de revisar el propio revisionismo, para decirlo de una forma simple. En el prólogo, Scenna critica la visión cerrada de la enseñanza de Historia en los colegios argentinos, que colocan al país como aislado del resto de América Latina, y luego aclara que: “En el contexto actual de la Argentina, persistir en dichos lineamientos para la enseñanza no sólo es contraproducente sino peligroso. Es menester abrir nuestro panorama histórico hacia América e incorporar las fronteras a nuestra historia, tanto por necesidad cultural como por exigencia nacional” (SCENNA 1975: 10-11).

esta vez, como dijimos, la diplomacia, con intervención *imparcial* de los Estados Unidos, pudo evitar el conflicto bélico.

El tercer momento, el más estructurado y con fuerte apoyo institucional, tiene lugar por más de una década y nace de una empresa poco conocida y que tuvo a los gobiernos de facto de Agustín P. Justo en la Argentina y Getúlio Vargas en Brasil a sus propiciadores. Se trata de un Acuerdo de Ministros firmado el 16 de julio de 1936 entre ambos países, propuesto por Ricardo Levene, con el fin de formar en cada país una Comisión Revisora de Textos de Historia y Geografía Americana y, asimismo, en Brasil una Biblioteca de Autores Argentinos y en la Argentina una Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Español. Tarea notable, pues se dedica a la traducción de obras representativas de cada país —muchas de las cuales tienen un enorme grado de complejidad, como en el caso de *Os Sertões* de Euclides da Cunha—, pero con insuficiencias y omisiones no menos llamativas.

Analizaremos por separado estos tres acercamientos, para luego, a modo de conclusión, verlos en retrospectiva, junto con algunas observaciones y citas sobre la las relaciones político-culturales entre ambos países.

### **Cruce de miradas en el Brasil romántico**

Lo que aquí llamamos “cruce de miradas”<sup>4</sup> no es otra cosa que una primera lectura de la producción literaria del otro a ambos lados del Plata. El otro, en verdad, es el que se define por oposición a lo propio; dialéctica por demás conocida entre los románticos de todo el orbe. Joaquim Norberto, el crítico literario romántico que tenía una visión nacionalizante e historicista de la literatura, escribe en 1844 unas “Indagações sobre a literatura argentina” que publica en la revista *Minerva*. Dos años después, en otro medio fluminense, la revista *Ostensor Brasileiro*, José Mármol publica un “Exame da juventude progressista do Rio de Janeiro” en el cual, además de un rápido pasaje por los nombres más destacados de la elite letrada local, llama a la juventud carioca a unirse a su causa, que no es otra que, como él mismo la llamaba, el “tiranicidio”, esto es, *matar* a Juan Manuel de Rosas.

Comencemos por las observaciones de Mármol. En su “examen”, el autor de *Amalia* realiza una evaluación histórica de las vicisitudes por las que debió pasar el continente americano libre al fin del yugo colonial y se pregunta qué ocurrió con esa América emancipada. La pregunta no es retórica, pues él mismo MÁRMOL (2001: 118) se ocupa en responderla:

Llegado para la América el momento de su emancipación política, ¿cómo la encontró ese momento? Nos es doloroso confesarlo porque somos americanos, y porque

4 Sobre el particular véanse: Diego A. MOLINA (2009 y 2014).

---

abrigamos un corazón ardientemente apasionado por nuestra América, pero es necesario. La América se mostró al mundo en toda la desnudez de la barbarie.

Mármol elije uno de los polos de la dicotomía que Sarmiento popularizara (civilización o barbarie) como respuesta. Y eso para toda la América, pues, en Brasil, las cosas no serían muy diferentes, sugiere Mármol. Como la corte portuguesa se instaló en 1808 en sus dominios tropicales huyendo de la amenaza napoleónica y, luego, envió hacia Europa, a lo largo del reinado transatlántico, a funcionarios y hombres “eficaces para su conversación”, el contacto entre Brasil y el llamado Viejo Mundo fue constante. En contrapartida, como la “madrstra” (Portugal) era “atrasada” en relación al resto de Europa y como, para Mármol, no hubo, en Brasil, una revolución que derivara en la independencia, concluye que nunca hubo progreso allí; crítica de las más audaces para un exiliado en la corte fluminense. En Brasil, argumentaba, persistía una relación con Portugal, una historia en común y, por ese motivo, Mármol puede afirmar que: “Así, hallamos bien averiguadas las causas de ese movimiento perezoso, si nos es permitido hablar así, del pensamiento literario de la juventud del Janeiro” (MÁRMOL 2001: 125). Lo que Mármol reclamaba, en el fondo, no era otra cosa que un cliché de la época, que comenzaría a sonar rancio en algunas décadas: la naturaleza brasileña, la exuberancia tropical, exigía un genio que la cantara, pero al no romper las pesadas cadenas de su pasado colonial, tal genio no afloraba. O sea, reclamaba lo mismo que había reclamado para la Argentina y para todos los países americanos que habían conseguido su independencia política, como anotara en uno de sus artículos, también publicado en la revista *Ostensor Brasileiro* y titulado “Fragmentos de minha carteira de viagem”:

Nuestros padres nos dieron una independencia política. Cumplieron su misión (...) Somos nosotros, sus hijos, los que debemos dar cuenta a las generaciones futuras del empleo que hicimos de nuestra época.

Tenemos que continuar la revolución porque España y Portugal todavía imperan en sus antiguas colonias, y tenemos que firmar una independencia, quizá más cara: la independencia intelectual. (MÁRMOL 2001: 72)

Esa idea permeaba los escritos de buena parte de los autores románticos de la época, a ambos lados del Plata. El Gonçalves Dias de la *Meditação* no dice otra cosa, de la misma forma que Sarmiento en el *Facundo* o Echeverría en sus lecturas inaugurales del Salón Literario de 1837, marco del romanticismo argentino. La independencia cultural no era otra cosa que la búsqueda de la certidumbre de que la literatura que se producía en los países emancipados del yugo colonial era, bajo todos los auspicios, *nacional*. Esto es, original y propia. Y nada mejor para saber si el cometido era cumplido que la complicidad del otro.

Además de la falta de genio americano, falsa modestia de Mármol, existía un problema mayor. La diatriba que presenta Mármol también era conocida: la falta de público lector. A pesar de los esfuerzos de los viajeros americanos hacia el otro lado del Atlántico, que además de **formarse** en la Europa **civilizada** traían las novedades en materia de arte y política, los jóvenes poetas, como el propio Mármol, no tenían la repercusión esperada. Ni en la Argentina rosista, ni en el Brasil imperial. De allí que su juicio sobre los escritores brasileños sea escueto y poco ilustrativo para el “examen” que se propone desde el título. Además de comparar a Gonçalves Magalhães con Echeverría, como pioneros e inauguradores de las **nuevas** tendencias, escribe:

Faltando la fe y el respeto por la inteligencia, faltando la protección pública, el escritor tira la pluma, como el labrador el arado cuando trabaja sobre terreno improductivo. Pregúntese al Sr. Magalhães por qué suspendió el vuelo de su musa dramática, cuando, tan bella, desplegaba las alas de sus inspiraciones; él dirá estas palabras: “el pueblo no podía leer mis obras porque no sabe leer”. Pregúntese al Sr. Pena, si, a pesar de la buena acogida que hasta hoy han tenido sus obras, podrá solamente con ellas adquirir y conservar una posición social que le asegure, cuando más, un modo de vivir independiente en la sociedad; él dirá que no. (MÁRMOL 2001: 126)

Infertilidad de la literatura, parece ser su juicio. Pero además, se busca la autonomía del escritor, y Mármol sabía que el mecenazgo de D. Pedro II era el mayor impulsor de las Letras en Brasil. Ese movimiento es de lo más interesante, porque así como Echeverría y Gonçalves Dias, Mármol incitará a la emancipación cultural, nueva independencia de las ex metrópolis, mientras reclama por la autonomía de los escritores. La Nación y el individuo se juegan en una dialéctica no declarada, pero presente.

Ahora bien, de a poco, el velo se va corriendo, y el texto de Mármol, plagado de contradicciones, siendo la principal la mirada ambigua que tiene sobre la monarquía, ora como posible aliada, ora como instigadora de los atrasos brasileños, va dejando entrever sus aspiraciones. La vehemencia con que llama a la juventud fluminense (a la que había tildado de **perezosa**, retomando la figura que sobre el hombre del trópico se tenía desde Europa) a participar de lo que el nombra constantemente como “revolución” deja aparecer, sin medias tintas, su máximo deseo: que los jóvenes brasileños se unan a la causa de los exiliados: el tiranicidio, derrocar a Rosas. Por esos años, en Río de Janeiro, Mármol compuso su poema “El puñal”, en el que incitaba, nuevamente, al tiranicidio. El texto se desvía tanto de su promesa adherida al título que MÁRMOL (2001: 141) se ve en la obligación de explicar:

Así, cuando a menudo nos hemos ocupado, en esta última parte de nuestro escrito, del gobierno del general Rosas, no es porque hayamos querido de propósito dar el paso a nuestras opiniones políticas, que serían exóticas en el asunto de que nos

---

ocupamos, sino porque vemos en ese gobierno algo más que lo que han creído ver los hombres que se llaman de Estado en el Brasil.

Es la pasividad de los hombres “que se llaman de Estado en el Brasil” lo que está en el blanco de la crítica. En cierto sentido, Mármol anticipa en casi un lustro el accionar de D. Pedro II, quien, finalmente, cederá algunas tropas para formar el Ejército Grande que, como queda dicho, fue el segundo conflicto bélico en el que Argentina y Brasil se vieron envueltos. Ejército que en 1852 derrocará, finalmente, a Rosas.

Ahora bien, dos años antes del “Examen” de Mármol, Joaquim Norberto, miembro del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño (IHGB) e insistente compilador de poesías que demostrarían la nacionalidad de las letras brasileñas, escribe sus “Indagações sobre literatura argentina”. Lo curioso es que, como nota WEINBERG (1961) en el estudio preliminar, el joven Joaquim Norberto cita el texto de *La Lira Argentina*, siendo que ninguna de las composiciones de esa edición de 1824, compilada por Ramón Díaz, está firmada (apenas aparecen, y en pocas poesías, las iniciales de los autores, que gracias las investigaciones posteriores de Juan María Gutiérrez pudieron ser identificadas). Además, esa publicación tuvo una tirada escasa, por no decir simbólica. Lo más probable es que Joaquim Norberto haya utilizado la *Colección de Poesías Patrióticas*, publicada en 1826, donde sí aparecen los nombres (a excepción de cuatro anónimos). Pero el trabajo de lectura de Joaquim Norberto está más en sus propias traducciones y en la elección de los pasajes que cita que en sus críticas subyacentes.

Más allá de las fuentes no explicitadas de Joaquim Norberto, nos interesa aquí remarcar un paralelismo que Mármol retomó (probablemente después de leer las “Indagações”), pues, a pesar del escaso valor poético, desde la óptica de J. Norberto, de los poetas argentinos analizados, anuncia que: “Esteban Echeverría aparece como el crepúsculo de un bello día, tímido al principio ante las tinieblas de una larga noche, reanimándose poco a poco con la luz que ella refleja [...] Esteban Echeverría es el Magalhães argentino” (SOUSA SILVA 1961: 68). Líneas después, J. Norberto parece conocer el trabajo de Echeverría y anuncia una continuación de sus *Indagaciones*, que nunca realizará, en las que analizará al autor de “La Cautiva” y así “hará comprender las felices reformas por él [Echeverría] realizadas en la literatura de su patria”. La apuesta de J. Norberto es concreta: la literatura se está renovando, no apenas en Argentina, está claro, y, por lo tanto, una verdadera literatura nacional es posible. Una nación precisa de otras, pues su definición se parece a la del signo saussureano: por relación y por negatividad, esto es, una nación **puede** existir porque existen otras que así lo sustentan y porque ella misma **es** aquello que no son las otras. De la misma forma, una literatura nacional, parece suscitar J. Norberto, sólo puede existir cuando otras literaturas la reconozcan como tal. Es de eso que se trata el cruce de miradas, de re-conocerse. Ahora bien, cuál es el examen, para establecer el paralelismo de miradas, que J. Norberto realiza de las poesías argentinas:

En general el lenguaje y el estilo de estos poetas es siempre el mismo; toda la poesía se resume en una elocuencia declamatoria y vana, en versos desmesurados y en abundantes imprecaciones contra los tiranos de América, sin ninguna belleza notable, es decir, mucho más eficaz para incitar los ánimos que para recrearlos ya que, pasados los momentos de febril entusiasmo, su mérito intrínseco es nulo por sí mismo para entrar al análisis crítico en los momentos de meditada lectura. (SOUSA SILVA 1961: 58)

O sea que la poesía anterior a Echeverría, pero posterior a la independencia argentina, tienen para Norberto un valor apenas coyuntural, que no trasciende su objeto real y que, por lo tanto, es vana declamación de escaso valor lírico. Aunque luego se dedica a enaltecer alguna que otra composición, principalmente la de De Luca, hay una única impugnación que Norberto no dejará pasar. Es sobre la composición de Juan Cruz Varela, de la que declara:

De todos estos poetas mencionados el más digno de censura es, sin dudas, Juan C. Varela [...] Su pensamiento, su estilo, todo en fin, es merecedor de críticas, por menos justa y rigurosa que la crítica fuere no podría defenderlo como no sea abandonándolo en la sombra del olvido. (SOUSA SILVA 1961: 61)

Tanto en Brasil como en Argentina se prioriza lo **propio**, o aquello que como tal se percibe. Tal vez este sea el motivo por el cual J. Norberto, que debe haber leído las poesías de tono patriótico que Juan Cruz Varela escribió sobre el conflicto bélico entre Argentina y Brasil, aquél que mencionamos en nuestra introducción por la pose del actual territorio uruguayo, llega a afirmar de Cruz Varela que “todas sus composiciones llevan estampadas el sello de la mediocridad”, hecho que justifica sagazmente citando un verso fuera de contexto del propio Varela: “Porque es débil la musa que mi inspira” (SOUSA SILVA 1961: 63). El nacionalismo siempre es parcial. De todos los poetas que J. Norberto analiza, Cruz Varela es el más comentado y elogiado por sus contemporáneos, tanto argentinos como extranjeros, como es el caso de Andrés Bello, quien le dedica un estudio a su composición: “Campaña del Ejército Republicano al Brasil y triunfo de Ituzaingó. Canto lírico por Juan Cruz Varela.”

Llega así el momento esperado por Norberto. De la misma forma que Már-mol, que acaba intercalando en el “Examen” su grito de guerra: tiranicidio, J. Norberto menciona que Esteban de Luca es el mejor poeta argentino y luego concluye:

No nos detendremos en un análisis más minucioso de todo el poema [de De Luca] pero sí aclararemos que hallamos esta descripción de América [...] superior en poesía y cromatismo a las de otros de sus compatriotas, aunque sin ver aún que aventaje en realce y oropel poético, en viveza y energía de colorido, y hasta en concisión, a la descripción que del indio hace nuestro Alvarenga Peixoto en la “Transfiguração



---

do Pão de Açúcar” en su *Sonho*. La primacía del poeta brasileiro sobre el argentino es incontrastable. (SOUSA SILVA 1961: 51-52)

Esto es, el mejor poeta argentino no se compara con “nuestro” Alvarenga Peixoto. El posesivo alude a las intenciones del autor: nosotros y los otros. Una afirmación nacional en la lectura del otro: re-conocimiento, sí, pero siempre desde el engrandecimiento y desde el *ufanismo* (tópico que en Brasil alcanzará alturas vertiginosas) propio.

Este primer momento, entonces, está marcado por esa doble entrada: lo propio y lo ajeno. La década de 1840, sin embargo, es mejor mencionarlo, fue central en la renovación de las Letras tanto en Argentina como en Brasil, así como en el resto de nuestra América.

### ***El Brasil Intelectual según García Mérou***

Después de la guerra del Paraguay, aquella vergonzosa arremetida, caprichosa y cobarde, de los ejércitos argentino, brasileño y, en menor medida, uruguayo, contra la población paraguaya, la desconfianza en la región se hizo presente, como una duda constante que sobrevolara todos los entendimientos. Además, casi inmediatamente tuvo lugar otro gran conflicto bélico en la región: la Guerra del Pacífico, también conocida como Guerra del Guano y del Salitre, entre Chile, por un lado, y Perú y Bolivia por otro (1879-1883). De esta forma, cuando la repartición de los territorios de las Misiones (antiguos establecimientos de los jesuitas) fue retomada, en 1881, por el gobierno argentino, las relaciones bilaterales se vieron nuevamente amenazadas. Fueron muchas las idas y venidas sobre este conflicto que, en verdad, ya existía desde los tratados coloniales entre España y Portugal. Además de algunos acuerdos limítrofes firmados entre ambos países (uno en 1859 y otro en 1885), hubo un esfuerzo de parte de los diplomáticos Estanislao Zeballos (Argentina) y Quintino Bocayuva (Brasil) para que todo se solucionara sin intermediación. De todos modos, el laudo del presidente norteamericano Cleveland fue el que dio fin a la disputa, justo en el año en que se disolvía el Brasil imperial y surgía el Brasil republicano. Argentina fue el primer país a reconocer a Brasil como república y realizó una fiesta en diciembre de 1889 en homenaje al país vecino. En ese contexto debe entenderse la publicación de *El Brasil intelectual* de García Mérou, ministro plenipotenciario del gobierno de Julio Argentino Roca en la corte fluminense. Veamos algunas observaciones sobre esa publicación y sobre la recepción que tuvo en la época por parte de un crítico consagrado: José Veríssimo, para establecer, nuevamente, el paralelismo de las miradas.

En primer lugar, veamos las posiciones asumidas por el ex ministro argentino en dos pasajes del libro en cuestión. El primero sobre la así llamada misión

de García Mérou. En la dedicatoria “Al Teniente General Julio A. Roca” se lee la siguiente declaración:

Mis esfuerzos constantes por hacer más íntimos los vínculos que nos ligan con aquel país, contaron siempre con su apoyo y con su simpatía. Alentado por ese estímulo amistoso, al estudiar al Brasil, en el desempeño de mi misión, no sólo bajo el aspecto político, económico y comercial, sino también bajo el aspecto intelectual, no hice sino realizar el programa a que para usted, como para mí, debe ajustarse una acción diplomática inspirada en las conveniencias nacionales y en los sentimientos de respeto y mutua consideración, que cimientan sólidamente la amistad de los pueblos. (GARCIA MÉROU 1900: V-VI)

Resulta interesante notar que la “misión” era más vasta que el mero análisis intelectual, pues incluía aspectos económicos, políticos y comerciales, sin embargo, para GARCÍA MÉROU (1900: VI) estos estudios “carecerían hoy de oportunidad, pues se refieren a condiciones modificadas substancialmente por el tiempo”. Por otro lado, el deseo romántico de mutuo reconocimiento de las naciones en lo que tienen de singulares, que, como vimos, viene desde mediados de la década de 1840, se ve finalmente plasmado de manera oficial. La desconfianza con que las naciones emergentes vieron al Brasil imperial, cuyo movimiento expansionista lusitano y la permanencia de la esclavitud entre repúblicas **libres** eran centro de críticas, se resuelve, al menos en un plano oficial, en el viraje de siglo. Es sabido el recelo de Simón Bolívar sobre la permanencia del sistema absolutista, que él plasmaba en la permanencia de la corte lusitana en tierras americanas. Ya entre los argentinos, quien más criticaba esa tendencia expansionista, sobre todo después de la guerra del Paraguay, era Juan Bautista Alberdi, quien además de escribir *El crimen de la guerra* contra la empecinada arremetida contra el pueblo paraguayo, dejó entre sus numerosas obras póstumas la siguiente declaración: “Los brasileiros son los *yankees negros* de la República Argentina; un amago a su integridad, como los Estados Unidos a Méjico.” (ALBERDI 1896: 254); en sintonía con el Thoreau de *Civil Disobedience*.

Pero lo que más importa aquí, como segunda cita, son las primeras líneas de García Mérou, con las que abre el ensayo, pues nos parecen sintomáticas y representativas de aquello que en todos los momentos de acercamiento aparece implícita o explícitamente: “De todas las literaturas sudamericanas, ninguna es tan poco conocida entre nosotros como la del Brasil” (GARCÍA MÉROU 1900: 1). Es decir, de las literaturas sudamericanas, entendidas como manifestaciones, más o menos acabadas, de aquello que se dio en llamar el “carácter nacional” de los pueblos (naciones), la brasileña era la menos conocida por los lectores argentinos. Y él, en virtud de sus años en Río de Janeiro y su contacto con los escritores e intelectuales fluminenses, vendría a presentar su libro *El Brasil intelectual* como primer paso de acercamiento. La publicación fue saludada con críticas de Araripe Júnior y del Visconde de Taunay, pero la más elogiosa de ellas y, de cierta forma, la

más empecinada en reconocerle un valor *espiritual* fue la de José Veríssimo, que aquí usamos como contrapunto.

En “O Sr. García Mérou e *O Brasil Intelectual*”, Veríssimo también comienza con una afirmación que redobla la apuesta del propio Mérou sobre el desconocimiento literario mutuo: “Nós, nações americanas, nos desconhecemos recíproca e radicalmente” (VERÍSSIMO 1977: 113). Luego, el crítico realiza una serie de afirmaciones donde el espiritualismo, que en el mismo año de 1900 comenzaría a asomar como posible apuesta americana en las páginas del *Ariel* de José E. Rodó, buscado por Mérou sería de lo más adecuado, pues la parte material de las naciones, dice, puede ser realizada por extranjeros, ya una cultura “quaisquer que sejam os socorros que lhe traga o estrangeiro, só se faz com o gênio nacional. Só ela, por isso, pode de fato dar a feição, a medida, o valor de um povo.” (VERÍSSIMO 1977: 113). Los ecos románticos, o mejor, la incompletud del proyecto romántico de nación, aún se escuchan en las palabras de Veríssimo que, líneas después, afirma:

Não acho que condenar neste fato [el desinterés recíproco de las naciones americanas durante el siglo XIX], que me parece ao contrario naturalíssimo, e se me afigura ao invés artificial queremos criar ficticiamente um interesse americano que não existe e ao qual somos de fato radicalmente alheios. Ele nascerá naturalmente da aproximação prática entre os povos, que em virtude de condições geográficas e econômicas especiais, tenham forçosamente de se aproximar (...) Por ora os povos americanos têm vivido, em todos os sentidos, isolados uns dos outros. (VERÍSSIMO 1977: 114)

Extrañamente, luego de afirmar los aciertos de estudiar la inteligencia y, por lo tanto, la espiritualidad como medio de aproximación, Veríssimo cree que tal aproximación nacerá naturalmente de forma práctica, principalmente por las condiciones económicas. Es una manera nada literaria de enfocar las relaciones, pero que devuelve, de cierta forma, la mirada integradora de las esferas que el propio Mérou había anunciado en su prólogo a *El Brasil intelectual*, donde las cuestiones económicas y geográficas aparecían como importantes, pero no para ese estudio. Por último, Veríssimo lleva su pensamiento hasta postular, casi como una deducción que el lector debe acatar, la siguiente premisa:

Mas, seguramente, das nações da América a que, pela sua posição geográfica, pela sua proximidade da nossa capital, pelo seu desenvolvimento econômico nas suas relações conosco, pelos interesses políticos que a atraem para nós, está destinada a manter com o Brasil mais estreitas, e devemos todos desejar, mais cordiais relações, é a Argentina. Já é com ela que mais avulta o nosso comércio no continente, e tudo parece indicar que as relações por ele criadas tendem a aumentar consideravelmente. Há, pois, motivos para que se crie entre o Brasil e a Argentina uma corrente de curiosidade, de simpatia, de interesses de toda ordem. (VERÍSSIMO 1977: 115)

Al parecer, los vínculos son primordialmente comerciales, en primer lugar, sostenidos por la cercanía geográfica. La economía y el comercio bilateral deberían impulsar, en la “corrente de curiosidade” propuesta por Veríssimo, intereses “de toda ordem.”<sup>5</sup> Pero no fue este el primer acercamiento real, como vimos en nuestro punto anterior.

Ahora bien, a diferencia de Mármol, García Mérou sí realiza un repaso por la literatura brasileña, tanto la contemporánea a su estadía, como la anterior, desde la colonial y la *Árcade*, hasta la romántica. Hay algunas ausencias o menciones de poco relieve que no dejan de ser llamativas, como la del mismísimo Machado de Assis al que coloca al lado de los “cronistas”, junto a Coelho Neto, Ferreira de Araujo y Carlos Lãet, Pero la labor propuesta por García Mérou es realmente pionera. Utilizando muchas veces la vara de la comparación, él también recae en paralelismos.

Ahora bien, queda claro por momentos que la mayor parte de sus conocimientos viene de la lectura fundamentalmente de Silvio Romero y de José Veríssimo, a los que cita largamente. Conocimientos que, por otro lado, no deja de decir que son escasos entre los americanos, no apenas entre Brasil y Argentina, sino entre todos los países de la América Latina:

El grueso de la producción científica o literaria, la historia, la crítica, los estudios jurídicos, están destinados a reposar, como en una muda necrópolis, en las bibliotecas públicas o en medio de las colecciones valiosas de los eruditos de raza, que sólo muy raras veces hojean sus páginas polvorosas. Este es el triste destino, es el lote general de toda la labor intelectual del nuevo mundo. (GARCÍA MÉROU 1990: 2)

Esto es, la incomunicación que él, en su “misión”, vendría a revertir por medio de su estudio que, paradójicamente, cayó en el más atroz de los silencios: el crítico. Y que hoy es difícil de hallar hasta en las bibliotecas públicas por él aludidas.

Una de las cosas más curiosas del ensayo de García Mérou es su obstinada manera de afirmar que la nacionalidad no está “formada”, poniendo en riesgo todo su estudio o las hipótesis que de él se desprenden. En más de una ocasión se pregunta si existe una literatura verdaderamente latinoamericana, lo que para un *espiritualista* de su talla equivaldría a preguntarse: ¿existimos nosotros, los latinoamericanos? Las preguntas siempre vienen acompañadas por una justificativa:

---

5 A modo de compensación intelectual, Veríssimo llega a proponer una lista de libros argentinos, pues: “Se hoje, graças ao livro do Sr. Mérou, eles [los argentinos] estão em condições de avaliar da nossa [vida espiritual], com informação segura, nós continuamos, a respeito da sua, na mesma ignorância.” Para los que tengan ganas de salir de esa ignorancia, propone Veríssimo la siguiente recomendación: el Juan Bautista Alberdi de *Libros y Autores*, *Recuerdos Literarios y Confidencias Literarias*, así como el *Ensayo sobre Echeverría* del propio Mérou. “Estes livros lhes darão um quadro que parece exato, e é animado e vivo, da vida intelectual argentina.” (1977: 116) .

---

lo extranjero parece haber invadido, con anuencia local, las formas del pensar y del decir. Por eso puede afirmar, y obsérvese como más de cinco décadas después el tema de la independencia moral (intelectual) apuntado por Mármol y Joaquim Norberto, aún resuena, que:

También en el Brasil, la inmensa mayoría de los libros, delatan una especie de infiltración del espíritu de los maestros extranjeros. Los que aspiran a poseer una literatura aborigen y un arte indígena, se sublevan contra este sentimiento del espíritu y claman por “una independencia moral”, como complemento de la independencia política. ¿Pueden aspirar a ella nuestros vecinos y jactarse de poseer un “espíritu brasileiro”, cuando no tienen todavía una nacionalidad formada y homogénea, y una verdadera etnografía moral? (GARCÍA MÉROU 1900: 8)

Es el principio de las nacionalidades y su reciprocidad el que habla con ecos románticos por boca de Mérou. El 1900 marca también el advenimiento del arielismo, doctrina filosófico-moral pretendidamente espiritualista (pero con sus miedos atávicos aún a flor de piel, para no hablar de los “peligros” de la democracia que allí se intuyen), que José Enrique Rodó, autor del *Ariel* inicia, en continuidad con el impulso juvenilista que el romanticismo había propiciado. Lo joven debe ser bueno en sí, porque es **nuevo** y porque tenderá al progreso, finalidad de toda búsqueda decimonónica (y más también) en toda América; en todo Occidente, de hecho. Juvenilismo que reinará como idea central hasta la Reforma Universitaria que comienza en Córdoba, Argentina y que va, *grosso modo*, hasta los jóvenes revolucionarios de la Sierra Maestra.

Si José Veríssimo saludó con críticas favorables y loas la publicación de *El Brasil intelectual* se debe, creemos, sobre todo, a la visión que de él mismo tiene el autor. Escribe García Mérou sobre Araripe Júnior, sobre el mencionado Silvio Romero y sobre “los distinguidos *Estudios Brasileiros (sic)* de José Veríssimo, en que la nitidez de la forma se une a un buen gusto que nunca flaquea” (GARCÍA MÉROU 1900: 23). A José Veríssimo le dedica nada menos que casi cuatro capítulos enteros, del IX al XII. Aunque Araripe Júnior también tiene tres capítulos enteros. Silvio Romero, como queda dicho, pero también el Visconde de Taunay, Ruy Barbosa y Joaquim Nabuco completan el cuadro de los más favorecidos en su estudio. El repaso por el Romanticismo es escueto, ausencias como la de Castro Alves o Alvares Azevedo son notorias. Aunque le dedica un capítulo a *I-Juca-Pirama* de Gonçalves Dias, su atención recae más sobre, por ejemplo, Tobias Barreto a quien estudia detenidamente. Los árcades son visitados siempre bajo el juicio de los **otros**, principalmente de Silvio Romero.

Por si no quedaba clara su **misión** diplomática, hacia el final, García Mérou alega que no le es posible detenerse en detalle en un “serio examen de la política de Brasil pero, afirma “sería injusto no reconocer en la inmensa mayoría de ellos

[los líderes que dirigen el Brasil republicano] predomina la honradez privada más estricta y el hábito de subordinar sus acciones a las exigencias de una escrupulosa moralidad” (GARCÍA MÉROU 1900: 440), para luego dedicarle casi diez páginas al “talento distinguido” de Campos Salles, quien llevara adelante, visitando la Argentina para recibir de manos de su par Julio Argentino Roca nada menos que el propio libro, homenaje y *souvenir* de su visita oficial. “Encarrilado, concluye Mérou, el Brasil en una marcha tranquila, su progreso intelectual es incesante y él promete días de futura gloria a su literatura” (GARCÍA MÉROU 1900: 453)

Lo que García Mérou estaba haciendo, sin saberlo, es marcar un rumbo que será retomado, como veremos en nuestro próximo punto de contacto, por más de un intelectual.

### Revisando el revisionismo

Nuestro último momento de contacto estará dado por la firma del Acuerdo de Ministros del 16 de julio de 1936, propuesto por Ricardo Levene. La finalidad, como dijimos, era la de formar en cada país una Comisión Revisora de Textos de Historia y Geografía Americana que pudiera (re)ver los puntos que chirriaban cuando vistos desde el otro lado. La parte visible, y duradera, de tal empresa, fue la creación de una Biblioteca de Autores Argentinos en Brasil y de una Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Español en Argentina. Avancemos en nuestra análisis crítica.

Los presidentes de las comisiones, Ricardo Levene (Argentina) y Pedro Calmon (Brasil) fueron los encargados de elegir y designar traductores y prologuistas para los libros. Si tenemos en cuenta los títulos publicados, veremos que la empresa era ambiciosa y audaz.

Entre 1937 y 1943, se publicaron en Argentina los siguientes volúmenes de la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano:

1. *Historia de la Civilización Brasileña*, por Pedro Calmon, con prólogo de Ricardo Levene (1937).
2. *Evolución del Pueblo Brasileño*, por Oliveira Vianna, con prólogo de Rodolfo Rivarola (1937).
- 3 y 4. *Los Sertones*, por Euclides da Cunha, con prólogo de Mariano de Vedia (1938).
5. *El emperador D. Pedro II*, por Alfonso Celso, con prólogo de Max Fleiuss (1938) y con las Palabras de Ricardo Levene sobre el homenaje al Instituto Histórico y Geográfico Brasileño en su primer centenario (1838-1938).

6. *Conferencias y discursos*, por Ruy Barbosa, con prólogo de Emilio Ravignani (1939).

7. *Mis memorias de los otros*, por Rodrigo Octavio de Langaard Menezes, con prólogo de Octavio R. Amadeo (1940).

8 y 9. *Casa-Grande y Senzala*, por Gilberto Freyre, con prólogo de Ricardo Sáenz Hayes (1942).

10. *Pequeña Historia de la Literatura Brasileña*, por Ronald de Carvalho, con prólogo de Rómulo Zabala (1943).

Por su lado, la Biblioteca de Autores Argentinos, contó entre los años 1937 y 1942 con los siguientes títulos:

*Síntese da História da Civilização Argentina*, por Ricardo Levene, con prefacio de Pedro Calmon.

*De Caseros ao 11 de Setembro*, por Ramón Cárcano, con prefacio de João Neves.

*Orações Seletas*, por Bartolomé Mitre, con prefacio de Oswaldo Aranha.

*Bases e pontos de partida para a organização política da República Argentina*, por Juan Bautista Alberdi, con prefacio de Afranio de Mello Franco.

*Vidas Argentinas*, por Octavio Amadeo, con prefacio de Otávio Tarquinio de Souza.

*Seis Figuras do Prata*, por Juan Pablo Echague, con prefacio de Eduardo Tourinho.

*O Santo da Espada*, por Ricardo Rojas, con prefacio de Augusto Frederico Schmidt.

De esta forma, por extraño que parezca, los gobiernos nacionalistas de Justo y Vargas no sólo reiniciaron las visitas presidenciales, interrumpidas desde la visita de Roca a Río de Janeiro en 1899, sino que firmaron varios tratados (entre ellos el de no agresión mutua) dando por finalizado el *impasse* tenso entre las naciones<sup>6</sup>. Las décadas de 1930 y 1940 son de acercamiento efectivo, pero no apenas bilateral, sino en escala continental; en nombre de una América fuerte, esto es, bajo el mal disimulado lema del Panamericanismo. Y, en cierta medida, esas traducciones fueron

6 Sobre los acuerdos firmados por Justo y Vargas véase: FRAGA (2000: 401-402).

las últimas grandes arremetidas conciliatorias en el terreno fértil, aunque árido y por momentos espurio, porque diverso, de la cultura, pues fueron oficiales. La eficacia, si tal cosa puede rastrearse, podemos verla en algunos gestos que acompañaron a esas publicaciones. El proyecto intentaba superar la fase “romántica”, que analizamos, si bien que sucintamente, en nuestro punto 2. Como deja claro Levene en el prólogo a la *Historia de la Civilización Brasileña*:

Debemos superar la etapa romántica de la amistad entre los pueblos de América, entrando en la unión de las inteligencias.

Tiene enorme importancia la aplicación de una **organizada política cultural**. Este momento de la cordialidad americana puede ser explicado con una palabra que lo dice todo: la palabra **revisión**. En efecto, estamos revisando lo hecho anteriormente para ampliarlo en unos casos, para olvidar en otros, para vivificar las verdades del pasado trayéndolas al presente en todos los casos, levantando el sentimiento público.

A estos fines existen las Comisiones Revisoras de textos y de la enseñanza de historia y geografía para resolver problemas de forma y fondo, limpiar el lenguaje de palabras mortificantes y corregir el criterio unilateral que desfigura los valores históricos y a tales objetivos está destinada a servir la iniciativa de crear una Biblioteca de autores del Brasil en ciencias, letras y artes, traducidos al castellano y de autores argentinos traducidos al portugués. (LEVENE 1937: 15)

La revisión como punto de partida de una “organizada política cultural”. Es interesante que un historiador, en nombre de la “unión de las inteligencias” de los pueblos de América, llegue a afirmar que la revisión de lo hecho anteriormente pueda tener como fin, entre otros, el de olvidar. Un historiador que practique el olvido (o la omisión) voluntario nos parece casi una imposibilidad, al menos visto en retrospectiva. Como vimos, los intereses en la cuenca del Plata fueron continuos, y la relación entre Argentina y Brasil tensa a lo largo del siglo XIX, envuelta en conflictos bélicos, por lo que cualquier forma del olvido no parece una opción seria. De todos modos, lo que nos interesa remarcar aquí es que en ese prólogo, Levene tiene una serie de intuiciones, compartidas por su par brasileño, Calmon, al realizar, como parte del acercamiento, la comparación de personalidades. Se trata del paralelismo mencionado entre Mariano Moreno y José da Silva Lisboa, además de ligar directamente los países del Cono Sur bajo el rótulo plutárquico de “vidas paralelas” de los pueblos del Nuevo Mundo. Es una fuerte apuesta a la integración cultural. Por su parte, Pedro Calmon en el prólogo a la *Síntese da História da Civilização Argentina* (1938) de Ricardo Levene escribe:



Os povos americanos temos sobre os de outros continentes a vantagem de uma evolução social que nos dá a impressão de simétricas ou idênticas vicissitudes, dos mesmos dramas, de iguais sacrifícios e heroísmos, unidos no tempo, pelo hercúleo trabalho de criação nacional, como estamos unidos no espaço, pelos lindes territoriais. Ao contrário do que se vê alhures, na América a história não separa, porém vincula as nações. (CALMON 1938: 7)

El acercamiento propiciado por estas colecciones entre ambas naciones llegó hasta tal punto que, en 1942, Calmon dedicó su libro *Brasil e América. Historia de uma política* “À memória do General Agustín P. Justo, que reproduziu o gesto dos fundadores da livre América, oferecendo a espada à causa de sua união e de sua defesa.” (CALMON 1944: 7) Esto es, a la memoria de un presidente de facto argentino. La Segunda Guerra estaba en su momento más crítico cuando en 1942 Calmon publicó la primera edición. En la introducción, titulada “Duas Palavras”, resurge con fuerza la idea panamericanista que animaba a los historiadores del revisionismo:

De americanismo, sua atmosfera espiritual, suas promessas teóricas, suas realizações progressivas, falamos com ufania e tranquilidade. A união continental não é hoje um projeto transcendente, acariciado e cultivado pelas reduzidas elites; é um sentimento geral, a intuição dos povos, a *manifesta* e viva tendência de suas forças opinantes. Chegamos ao momento da evolução americana em que a *continentalização da doutrina de Monroe* se impoz, com uma solução lógica dos problemas comuns de defesa e colaboração – em frente à guerra, às suas atrocidades e à sua expansão. (CALMON 1942: 9) (Destacado en el original)

El panamericanismo era el catalizador de toda esta empresa. Una y otra vez se lo nombraba, sobre todo al estallar la Segunda Guerra, como camino de unión (y protección tutelada por los norteamericanos) del continente. Un panamericanismo cultural de la amistad inter-americana, como lo llama Calmon en el prefacio citado.

Pero volviendo a las intuiciones comparatistas, que también abundaban, mencionemos otro par presentado en *Seis Figuras do Prata* de Juan Pablo Echagüe, con traducción y presentación del escritor y poeta Eduardo Tourinho. En la introducción, entonces, bajo el título de “Antes”, Tourinho escribe:

Oferece-nos [Echagüe], primeiramente, um esplêndido retrato de Sarmiento. Pela força de interpretação e análise que o anima é, sem dúvida, o principal ensaio do livro. Através de suas vigorosas páginas, vemos ressurgir (...) o potente civilizador de sua terra, o épico inventariante das tragédias caudilhescas que a nação conheceu na passada centúria e que no “Facundo” – que está para a Argentina como “Os Sertões” estão para o Brasil – descreve-nos os contornos dessas lutas pampeanas como bosqueja as rivalidades entre a Província e a Capital. (TOURINHO 1946: 10)

El recurso es de los más interesantes. Consiste en colocar en paralelo dos producciones ya consagradas, el *Facundo* y *Os Sertões*, para localizar de forma eficaz al autor argentino, en su **debido** lugar, en el imaginario de un lector brasileño. O sea, se avanza en la comparación por aproximaciones, muchas veces intuitivas, como dijimos, pero que dan un panorama de cuál era el objetivo de los participantes de las colecciones del revisionismo: un mayor entendimiento cultural.

También existió el recurso del elogio. Por ejemplo, la repercusión de la traducción de *Os Sertões* al español, con el neologismo como aliado, ya desde el título, *Los sertones*, llegó en forma de comentarios celebratorio de Plinio Barreto en la sección “Livros Novos” del diario *O Estado de São Paulo* del 12 de noviembre de 1938. Barreto se admira de la notable traducción de “la más difícil obra” de Euclides y menciona la colección de autores brasileños que estaba siendo lanzada en Argentina. Luego, agrega:

A divulgação da obra de Euclides na Argentina concorrerá, naturalmente, para que se dilate, na República Vizinha, o círculo de admiradores do pensador para o qual [e cita a Euclides] “as fronteiras em nosso bello e maravilhoso continente são mais expressões geográficas que históricas, subordinadas em seu significado physico à elevação cada vez mais dominadora da consciência sul-americana que as avassala”.  
(BARRETO 1938: 3)

Primero el elogio, luego, vía Euclides, la expresión continental como foco, en este caso más tímida, pues limitada a América del Sur.

La valiosa empresa, al menos desde el plano editorial, ya que las revisiones históricas consignaban más de un escándalo al olvidar o **dejar pasar** puntos sobresaliente de una historia tejida por conflictos, por idas y venidas, por desconfianzas y sigilos, llegó a su fin durante el peronismo. Los volúmenes traducidos, algunos de ellos al menos, son monumentos, como *Los Sertones*, que pueden hojearse con fruición aún hoy. Y ese vestigio no es poca cosa para una empresa de tamaño pretensión. Si el *Facundo*, libro inaugural de casi toda la literatura argentina, no está en la colección es porque ya había sido traducido por el círculo militar en 1916.

Pero veamos como conclusión y corolario algunas últimas tentativas de acercamiento que nos parecen dignas de mención.

### **A modo de conclusión**

Los tres momentos vistos aquí componen un itinerario de encuentros y cruces en medio al más completo desconocimiento mutuo, declarado por muchos de los autores vistos. La nación y su aglomeradora y eficaz idea de conjunto cerrado de individuos con características semejantes es siempre el *pano de fundo* de las especulaciones. Nación y nacionalismo que, la mayor parte de las veces, lleva

---

a juicios de valor o criterios poco serios. Pero los tres momentos reverberaron, y continúan haciendo ruido aún hoy, a lo largo del siglo XX.

Las comisiones revisoras, como vimos, fueron el mayor momento de oficialización de la bilateralidad y del acercamiento, al menos hasta el surgimiento del Mercosur. Pero a pesar de todos los esfuerzos, de tantas traducciones, prólogos, cartas, visitas mutuas para reunir a las comisiones revisoras y marco legítimo por parte de los presidentes, el desconocimiento mutuo, entre Brasil y Argentina, continuaba siendo tema de algunas interpretaciones. Y a modo de conclusión, luego de repasar esos primeros tres momentos que, en definitiva, marcaron una época, aunque hoy no sean retomados de forma asidua, y para tal baste recordar apenas que *El Brasil intelectual* sólo cuenta con una única edición de 1900, nunca fue reeditado en español y jamás traducido al portugués, veamos otros esfuerzos en esa misma dirección. O sea, concluyamos marcando un itinerario al cual, humildemente, se alinea nuestro artículo.

El sentimiento de mutua desconfianza aún recorrió buena parte de las producciones intelectuales del siglo XX. A modo de ejemplo, valga mencionar que el polígrafo y multifacético, pero siempre nacionalista, Helysio de Carvalho, bajo el pseudónimo de Sargento Albuquerque, publicó un pequeño libro con el llamativo título *A cilada Argentina contra o Brasil* (1917), cuyo capítulo VIII tiene por título: “Violento e rancoroso, intrigante e perverso, feito de ambição e de arrogância, o homem argentino conserva ainda hoje os caracteres atávicos do gaúcho malo”. Este capítulo, como todo el libro, pasa por una serie de aseveraciones de orden naturalista (apoyado en determinismos nefastos) y termina, curiosamente, con una estampa que representaría al argentino: “El gaúcho malo”. Ahora bien, si SARMIENTO (2006) en su *Facundo* había caracterizado a los gauchos en los tipos: el baqueano, el rastreador, el cantor y el gaúcho malo, Elyseo de Carvalho elige a este último como condensador del **ser nacional** argentino. Y lo hace, no podríamos asegurar que de forma consciente, en el mismo momento en que el poeta argentino, y nacional *per excellence*, Leopoldo Lugones, refería un linaje para el gaúcho —cuya épica tardía estaría contenida en los versos populares del *Martín Fierro*— que remontaba a los griegos, obviando la **parte** ibérica que le tocaría (LUGONES 1979). Son años de tensión más imaginativa que real. También el nacionalista Manuel Gálves en el *Diario de Gabriel Quiroga* (1910) aseguraba que para levantar la moral del pueblo argentino, cuyo lugar de preponderancia económica mundial comenzaba su lento ocaso, era necesaria una guerra contra el Brasil: lucharla y perderla (GÁLVES 2001). Asimismo, son los mismos años en que los vanguardistas se intercambiaban correspondencia, como las menciones de Borges y Ricardo Güiraldes entre las epístolas de Mario de Andrade y la arremetida editorial en Argentina de Monteiro Lobato, con la creación de Acteón<sup>7</sup>.

---

7 Sobre este particular, véase: GURGEL RIBEIRO (2009: 35-49).

Ya en la década de 1940, será otro argentino quien escriba un libro-guía sobre Brasil. Esta vez, no se trata de ninguna misión diplomática y sí de un viaje periodístico: *El Brasil moderno*, del ensayista y periodista Ricardo Sáenz Hayes, fue publicado en agosto de 1942. En el prefacio aún se adopta la postura de los viajeros de antaño: “El afán viajero es inquietud legendaria. Se le conoce en todos los tiempos como acicate de empresas hazañosas, como urgencias de conocer y descubrir tierras distantes y mares ignotos” (SÁENZ HAYES 1942: 7). El viaje se debe a la Dirección del diario *La Prensa* de Buenos Aires que, junto con otros destinos americanos, Sáenz Hayes afirma en nota aclaratoria “el autor realizó (...) como representante del gran diario argentino, en la inteligencia de contribuir a la obra de panamericanismo efectivo que los gobiernos y el periodismo del continente están obligados a llevar a término.” (SÁENZ HAYES 1942: 8)<sup>8</sup> No entraremos aquí en detalle acerca de cuál sería la *inteligencia* de contribuir con el panamericanismo iniciado en 1823 bajo los auspicios expansionistas de la Doctrina Monroe, pero destaquemos que, en breve introducción, Sáenz Hayes se coloca como el **descifrador** de la cultura brasileña y continuador de la tarea de García Mérou, a quien llama “el más calificado comentarista de la literatura brasileña en la Argentina”. Sin embargo, luego le endosa una levedad teórica a Mérou, que habría delineado apenas un panorama contemporáneo y olvidado los rigores historiográficos (que él, en teoría, utiliza):

Si García Mérou hubiera indagado un poco más en el pasado histórico de la Argentina y el Brasil, habría descubierto el paralelismo conceptual que en las dos naciones existe cuando conciben la independencia política y económica. Mas lo que el crítico literario no ve, acaso porque no es su función específica, en venturoso hallazgo lo exhuma el pesquisador metódico. Es Ricardo Levene quien presenta de manera insospechada en la hermandad de pensamiento a dos figuras extraordinarias, Mariano Moreno y José da Silva Lisboa, Vizconde de Cayrú. (SÁENZ HAYES 1942: 173-74)

García Mérou había sido descuidado al no indagar históricamente el Brasil que conoció. Tarea que él, Sáenz Hayes, vendría a vindicar bajo los auspiciosos elogios de Ricardo Levene, a quien denomina su maestro. *El Brasil moderno* es, en verdad, el corolario de la empresa que acabamos de revisar en el punto anterior: el revisionismo histórico.

Ahora bien, quien por esos años también retomó la relación bilateral fue Gilberto Freyre, que tuvo su *Casa-Grandes & Senzala* traducido al español y prologado, como vimos, por el propio Sáenz-Hayes. En 1958 Freyre publica en una revista porteña un artículo prácticamente desconocido para el lector brasileño titulado “El

<sup>8</sup> Una década antes que Sáenz Hayes, otro argentino visitaba Río de Janeiro como corresponsal de otro diario, *El mundo*. Se trata del genial Roberto Arlt, que escribió sus *Aguafuertes cariocas*, las cuales acaban de ser reunidas en libro integralmente por primera vez: ARLT (2013).

argentino y la cultura brasileña”. Allí, un Freyre esencialista, comienza su artículo con la siguiente afirmación:

No obstante exhibir el honor de Adscripto de Sociología en la Universidad de Buenos Aires y de antiguo colaborador de uno de los grandes diarios de la capital argentina, mi contacto personal con la Argentina fue tan fugaz, que el escribir para su público me da la impresión de hacerlo con particular incompetencia. (...) Uno de mis empeños ha sido avivar ese contacto hasta que llegue el día en que escriba para el lector argentino con algún conocimiento sobre lo que hay de particular en su sensibilidad y en su mentalidad.

(...)

Para hacerme entender por el público argentino como analista e intérprete, que audazmente pretendo ser de lo que hay de específico en la cultura brasileña, necesitaría antes aproximarme a ese público y **penetrar profundamente en su argentinidad**. (FREYRE 1958: 90) (Destacado nuestro).

Hay, a pesar de los acercamientos, siempre una salvedad, aún hacia finales de la década de 1950, sobre el conocimiento del otro. No es cautela, sino mero dato que parece constatarse con simples visitas: “Cuando hace algunos años estuve en la Argentina, me sorprendió el desconocimiento de la cultura brasileña por parte de sus habitantes. Se trata de una reciprocidad que aún continúa” (FREYRE 1958: 90). Esa reciprocidad, ¿aún continúa? ¿Cómo medirla? Y, peor, ¿cómo enfrentarla? Las preguntas son meramente retóricas, ni Freyre ni mucho menos este artículo podrán desvendar tales incógnitas, aunque se presuponga que el propio trabajo académico y de investigación, a pesar de sus lamentables restricciones de lectura, sea una manera de enfrentar tal desconocimiento.

Ahora bien, en el mismo número de la revista en la que Freyre publica su artículo, escribe Antonio Candido sobre la novela brasileña contemporánea. Candido y Ángel Rama, dos críticos de importancia continental, son, tal vez, los últimos grandes eslabones de esta corriente de acercamientos literarios entre los países de América Latina. La arremetida teórica llevada adelante por Ángel Rama, cuya trágica muerte vedó un camino que comenzaba a tomar forma precisa, junto con la labor de Antonio Candido, reaviva la posibilidad de colocar las producciones críticas, historiográficas y, sobre todo, literarias brasileñas en el contexto de una América Latina más o menos delineada, siempre ocupada por los países de la ex-colonia española y, a veces, por las literaturas francófonas americanas.

Valga resaltar que los así llamados estudios de género y la hiper-especialización interrumpieron esa denodada búsqueda de contacto, salvando todas las excepciones, que no son tantas. Sirvan estas líneas como deseo de continuidad crítica.

## Referencias bibliográficas

ALBERDI, Juan Bautista. *Del gobierno en Sud-América según las miras de su Revolución fundamental*. Obras Póstumas, Vol. IV. Buenos Aires: Imprenta Europea, 1896.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes cariocas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

BARRETO, Plínio. “Euclides da Cunha: *Los sertones* (trad. Bejamín de Garay)” In: Seção: Livros Novos do *O Estado de São Paulo*, 12 de noviembre de 1938.

CALMON, Pedro. Prefácio. In: LEVENE, Ricardo. *Síntese da História da Civilização Argentina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

CALMON, Pedro. *Brasil e América. História de uma política*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944 (2da edición).

FREYRE, Gilberto. El argentino y la cultura brasileña. In: *Ficción 11*. Buenos Aires, enero-febrero de 1958.

FRAGA, R. Los Acuerdos Vargas-Justo, 1933-1935. In: *A visão do outro. Seminário Brasil-Argentina*. Brasília: FUNAG, 2000, 401-422.

GÁLVES, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga*. Buenos Aires: Taurus, 2001.

GARCÍA MÉROU, Martín. *El Brasil intelectual. Impresiones y notas literarias*. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor, 1900.

GURGEL RIBEIRO, M. P. Sobre diálogos literarios: Monteiro Lobato, Manuel Gálvez y Horacio Quiroga. In: *El Matadero 6*. Buenos Aires, abril de 2009, 35-49.

LEVENE, Ricardo. “Prólogo”. In: CALMON, Pedro. *Historia de la civilización brasileña*. Buenos Aires: Impr. de Mercatali, 1937.

LUGONES, Leopoldo. El payador. In: *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Ayacucho, 1979.

MÁRMOL, José. Examen de la juventud progresista de Río de Janeiro. In: WEINBERG, Félix (org.). *Manuela Rosas y otros escritos políticos del exilio*. Buenos Aires: Taurus, 2001. (A pesar del original haber sido publicado en portugués, utilizamos esta versión del “Examen” que el propio Mármol tradujo un año después de la publicación original y publicó en Montevideo en 1847).

MÁRMOL, José. Fragmento de mi libreta de viaje. In: WEINBERG, Félix (org.). *Manuela Rosas y otros escritos políticos del exilio*. Buenos Aires: Taurus, 2001. (También publicado primero en portugués, en la revista *Ostensor*, pero que citamos aquí en la edición de Weinberg)

MOLINA, Diego A. Un proyecto nacional, pero americano: primer cruce de miradas entre Argentina y Brasil. In: *El Matadero 6*, abril 2009.

\_\_\_\_\_. Primeira troca de olhares. In *A Historiografia Literária na Argentina e no Brasil. Romantismo(s) e Nacionalismo*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

---

SÁENZ HAYES, Ricardo. *El Brasil moderno*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Americano de Investigaciones Sociales y Económicas, 1942.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Longsellers, 2006 (prólogo de Noé Jitrik).

SOUSA SILVA, Joaquim Norberto de. Indagaciones sobre la literatura argentina. In: WEINBERG, Félix (comp.) *La literatura argentina vista por un crítico brasileño en 1844*. Rosario: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 1961. (Esta edición trae las *Indagações* traducidas al español, y de allí las citas en español del Joaquim Norberto).

TOURINHO, Eduardo. Antes. Introducción a ECHAGÜE, Juan Pablo. *Seis Figuras do Prata*. Rio de Janeiro, 1946.

VERÍSSIMO, José. O Sr. García Mérou e *O Brasil Intelectual*. In: *Estudos de Literatura Brasileira*. 3ra Série. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

## La rivalidad en los primeros años del fútbol en Brasil y Argentina

Martín Ernesto Russo<sup>1</sup>

**Resumen:** En el presente artículo abordamos algunos asuntos vinculados al tema de la rivalidad en el fútbol, en Brasil y Argentina, tomando como punto de partida varios de los resultados obtenidos y publicados en nuestra disertación de maestría: “A voz do torcedor e do hincha na narração de gol no futebol do Brasil e da Argentina”. Establecemos un recorrido histórico para abordar los primeros indicios de rivalidad en el fútbol, y comenzamos por el proceso de inserción de este deporte en Argentina y en Brasil, y la formación de clubes y ligas. Luego, pasamos a la formación de las hinchadas en cada espacio. Por último, la contribución de los medios de comunicación en las manifestaciones de rivalidad en ambos países.

**Palabras clave:** rivalidad en el fútbol; formación de clubes en Brasil y Argentina; hinchas; medios de comunicación.

**Abstract:** In this paper we address some issues related to the theme of rivalry in football, both in Brazil and Argentina, taking, as a starting point, several results obtained and published in our Master's thesis: “The fan voice (“torcedor” and “hincha”) in the football goal narration in Brazil and Argentina”. We establish a historical tour to address the early rivalry signs in football, beginning with the introduction process of this sport in Argentina and Brazil and clubs and leagues creation. Then, we move to the fan group creation in each space. Finally, the media contribution in rivalry indications in both countries.

**Keywords:** football rivalry; football clubs creation in Brazil and Argentina; football fans; media

---

1 Máster, Universidade de São Paulo. Contato: martchin@uol.com.br.



---

¿Sería posible hablar de Brasil y Argentina y no tocar el tema del fútbol? Sin duda. Se podría enumerar una buena cantidad de temas relacionados a los dos países sin que el fútbol esté presente en ninguno de ellos. Sin embargo, hablar de Brasil y Argentina y no pensar en fútbol, como uno de los asuntos que forman parte del cotidiano de ambos, sería algo más complicado de lograr, principalmente, para aquellos que respiramos fútbol.

También es interesante notar que el número de “aquellos que respiramos fútbol” suele crecer considerablemente en años como el presente, sobre todo cuando se acaba de disputar la Copa del Mundo en uno de estos dos países, y cuya final fue disputada, precisamente, por el otro. Y como aún están frescos muchos de los avatares que formaron parte de este Mundial, en el que hinchas brasileños y argentinos pudieron tener un contacto más directo que el que usualmente pueden tener a través de los medios de comunicación o redes sociales, nos proponemos presentar el presente trabajo, donde pretendemos hablar sobre la rivalidad en el fútbol, en Brasil y Argentina.

Antes de presentar la base y criterios que usaremos a lo largo de este texto, entendemos que debemos apuntar que nuestra intención es hacer un aporte sobre elementos y protagonistas que forman parte del proceso de rivalidad, sobre todo en sus primeros años, en el fútbol de Brasil y Argentina, y no la cuestión de la rivalidad futbolística entre equipos, selecciones, simpatizantes, etc. de ambos países.

De cualquier manera, creemos que mucho de lo que aquí mostraremos puede contribuir, ahí sí, para analizar o entender lo que hoy puede formar parte o entenderse como componente de la rivalidad en el fútbol entre los dos países, principalmente desde los medios de comunicación.

Para abordar el tema, entendemos que es primordial hacer un recorrido histórico en cada país, para apuntar los elementos que consideramos integrantes del proceso de rivalidad dentro del fútbol, y para ello tomaremos como base nuestra disertación de maestría: “A voz do torcedor e do hincha na narração de gol no futebol do Brasil e da Argentina” (RUSSO 2013). En este trabajo presentamos los resultados de un análisis discursivo-enunciativo derivado de un conjunto de relatos de gol de partidos de fútbol disputados entre sí por equipos de Brasil y Argentina, por la Copa Libertadores de América. El período seleccionado va del año 1999 hasta el 2009 y las fuentes de las cuales se obtuvieron los relatos son medios radiales y televisivos de ambas naciones. Por lo tanto, como estas narraciones de gol se extrajeron de medios de comunicación de Brasil y Argentina, consideramos pertinente hacer un levantamiento sobre la historia de la locución de fútbol, desde sus inicios en cada país, hasta los días de hoy, y tomando como base varios de los resultados obtenidos, trataremos parte del presente artículo.

A su vez, es preciso señalar que por rivalidad entendemos no el mero hecho de que un individuo o un conjunto de ellos se identifique con un cuadro de fútbol

contrincante de otro u otros, sino que creemos que se trata de una construcción de identidad, en la que se quedan expuestos criterios como la pertenencia, el espacio, el momento histórico y la forma a través de la cual se entiende o se propone a ese “otro”.

Por consiguiente, como este trabajo lo encuadramos en los estudios sobre medios de comunicación, iremos presentando los elementos que definen la rivalidad a partir, precisamente, de lo que de ella extrajimos en nuestra investigación sobre la importancia de los medios en el proceso de popularización y masificación del fútbol.

Dentro del trayecto que recorreremos para identificar esos elementos que conforman la rivalidad en el fútbol de Brasil y Argentina, pasaremos por la formación de los clubes, las hinchadas y sus integrantes, y, por último, la importancia de los medios de comunicación en la consolidación de estas rivalidades.

### **Llega el fútbol, nacen clubes y ligas**

La historia de la llegada e instalación del fútbol en Brasil y Argentina se da, básicamente, de manera bastante similar: a partir de mediados del siglo XIX hasta inicios del XX, teniendo como puerta de entrada sus principales ciudades, Buenos Aires, São Paulo y Río de Janeiro. La práctica del deporte traído por ingleses encuentra sus primeros espacios de práctica en colegios y clubes de las clases más pudientes de cada metrópoli.

Entretanto, también hay coincidencia en la existencia de más de una versión sobre este momento, en sendos países.

En Brasil, suele atribuírsele a Charles Miller la responsabilidad de haber llevado al país, desde el Reino Unido, la primera pelota de fútbol y el reglamento del deporte. Sin embargo, José WISNIK (2008: 200) escribe:

*[...] O início do futebol no Brasil tem uma face visível e outra invisível. Imediatamente visível é o futebol de elite, introduzido, segundo a versão oficial, por Charles Miller em 1894, antecedido aqui e ali por marinheiros ingleses, por funcionários da São Paulo Railway e por alguns colégios que modernizavam eventualmente os hábitos ginásticos...*

Lo ocurrido en Argentina, como mencionamos, también guarda algunas semejanzas con el proceso relatado en Brasil.

Sobre esto, Julio FRYDENBERG (2007: 25-26) cuenta:

El fútbol llegó al país hacia mediados del siglo XIX como parte de la incorporación económica y cultural de la Argentina al circuito de los cambios globales ocurridos

en la nación y promovidos por las clases dominantes de aquel momento. Durante la segunda mitad del siglo XIX, se conformó en nuestro país una colonia británica compuesta por propietarios de tierras, empleados jerárquicos de empresas ferroviarias y tranviarias, tiendas comerciales minoristas y bancos. Si bien su peso numérico era escaso, su influencia económica, política y cultural resultó significativa. Los británicos y sus descendientes, además de practicar sus deportes típicos dentro de sus asociaciones, consideraban que la difusión de estos tendría una fuerte impronta civilizatoria sobre el resto del planeta. El advenimiento del fútbol a la ciudad de Buenos Aires y su posterior desarrollo tuvieron tres vías: una mítica –la de los marineros–, una frustrada –la de los clubes– y una heroica –la de las escuelas y la liga. La primera vía se construyó sobre la leyenda de los partidos que los marineros ingleses habrían jugado en el puerto ante la absorta mirada de los porteños. [...] La segunda vía –la frustrada– evoca el primer partido de fútbol que se desarrolló en el país, el 20 de junio de 1867 [...]. Los socios del Buenos Aires Cricket Club convocaron a los jugadores, ya que los cricketers también practicaban fútbol. De estas experiencias y particularmente de la iniciativa de Thomas Hogg, nació el Buenos Aires Football Club. Sin embargo, todos estos emprendimientos fueron efímeros. Finalmente, la vía que inauguró la tradición futbolística en la ciudad fue instrumentada por las instituciones educacionales de la colonia inglesa. Su fecunda historia se encuentra asociada al nombre del maestro escocés Alejandro Watson Hutton y al Buenos Aires English High School, que Watson Hutton fundara en 1884. [...] El inquieto y emprendedor Watson Hutton [...] introdujo en el ámbito rioplatense el modelo inglés que incorporaba los deportes al programa escolar. Y entre los deportes se destacaba el fútbol. Según los parámetros educativos vigentes desde hacía décadas en Gran Bretaña, la disciplina era un elemento fundamental y modelador de la conducta de los alumnos, con una concepción en la que los deportes desempeñaban un papel central.

Con el paso del tiempo, junto a la popularización y masificación del fútbol fueron surgiendo diferentes ligas que agrupaban los nuevos equipos que aparecían; sin embargo, en estas ligas, no se mezclaban, a priori, los clubes de la elite y los oriundos de las demás clases sociales.

Precisamente en el proceso de homogeneización de las ligas, los caminos recorridos por los clubes argentinos y brasileños presentan rasgos diferentes. En Brasil, como dijimos, los clubes más importantes de las elites paulista (SPAC, AA Mackenzie College, SC Germânia, CA Paulistano, etc.) y carioca (Fluminense, Botafogo, Rio Cricket, etc.), formados principalmente por familias aristócratas y por inmigrantes europeos, integraban y organizaban sus propias ligas de fútbol. Entretanto, también empezaban a crecer los clubes proletarios, como Bangu (RJ) y Juventus (SP), cuyos jugadores eran los propios empleados o funcionarios de las empresas o comercios a los que estaban relacionados.

Los relatos históricos que dan cuenta de la entrada del primer equipo de origen proletario a la principal liga de fútbol de San Pablo (LPF) apuntan el año 1911. Ese año, nueve años después de la fundación de la LPF, el club Ypiranga pasa a formar parte de la misma, ante la desaprobación de las principales agrupaciones de la elite paulista. El historiador Hilário FRANCO JR. (2007: 66-67), comenta:

*[...] em 1911, o Ypiranga, clube que contava com operários em suas fileiras, disputava seu primeiro campeonato. Sob protestos, o pioneiro São Paulo Athletic Club dissolvia seu departamento de futebol e o Paulistano abandonava a Liga, formando com o Mackenzie e a AA das Palmeiras, a Associação Paulista de Sports Athléticos (APSA).*

En Río de Janeiro se vivía una situación similar a la descrita en San Pablo. Sin embargo, además de la cuestión de clases, se sumaba otro ingrediente: el componente racial. Como muchos equipos más populares tenían en su plantel jugadores negros y mulatos, los clubes de la carioca Liga Metropolitana de Football argumentaban que se prohibía “*o registro de jogadores analfabetos e soldados rasos [...], além de guardas-civis e trabalhadores braçais*” (FRANCO JR. 2007: 69).

En Argentina se forma la primera liga en 1893, la Argentine Association Football League, AAFL, que estaba compuesta por equipos de la comunidad inglesa y de la aristocracia porteña. La incorporación de otros clubes que no pertenecieran a estos círculos se fue aceptando de forma paulatina pero continuada. Sin embargo, aquellos que deseaban sumarse a la AAFL debían cumplir una serie de condiciones, principalmente relacionadas con el tamaño del campo de juego, vestuarios y espacio para los asistentes al cotejo. Sobre estas exigencias de la AAFL y la formación de ligas menores, se comentó (RUSSO 2013: 24):

*[...] Isto originava duas situações: ou o clube interessado cumpria com essas determinações, o que tinha um custo econômico muito alto (o que para alguns se tornava proibitivo); ou passava a integrar alguma das tantas ligas independentes que iam se formando por todos os cantos da cidade, e que não pediam para os clubes interessados nada além de um nome, cores distintivas e o pagamento da inscrição. E assim como o número de ligas, o volume de equipes ia crescendo rapidamente.*

Esta proliferación de ligas generó, por otro lado, el surgimiento de muchos equipos en espacios geográficos delimitados por un barrio, o por algunos barrios vecinos. Y a su vez, estos estaban integrados por jugadores que venían de las diferentes clases sociales que convivían en dichos barrios: desde un empleado, a un profesional, pasando por empresarios, comerciantes, estudiantes, obreros, etc.

Consideramos que presentar elementos sobre la formación de clubes y ligas, y los integrantes de los mismos, nos dará un buen soporte para analizar la formación

---

de las hinchadas en cada uno de los espacios estudiados, y la importancia de este proceso para el presente trabajo sobre la rivalidad.

### **Hinchadas y torcidas. Colores y espacios**

El crecimiento del fútbol no solo se dio dentro del terreno deportivo, sino también como espectáculo. A los partidos de las incontables ligas que surgían se iba sumando un número cada vez mayor de adeptos que acompañaban en vivo las instancias del juego.

Una particularidad común registrada en la formación de las hinchadas de los equipos en Brasil y Argentina es que, en muchos casos, los atletas de un determinado equipo solía formar parte del público que concurría a cotejos de otras ligas. Sobre lo que sucedía en Buenos Aires, el historiador Julio FRYDENBERG (2011: 71) comenta:

[...] los jugadores y los dirigentes de las ligas independientes eran a su vez espectadores de los partidos organizados por la liga oficial de fútbol. No todo el público formaba parte de ese universo, ni todos los jóvenes jugadores de ese fútbol aficionado eran público de los partidos de las ligas oficiales. Sin embargo, sabemos que muchos desempeñaban ese doble papel.

Y además de jugadores y dirigentes, componían el universo de concurrentes al estadio vecinos de los más variados sectores y ramos. De esta manera, el fútbol no solo promovía un lugar de encuentro para la comunidad de un barrio, como también lo eran los bares, una esquina, la iglesia o una plaza, sino que establecía una estrecha relación entre el barrio y el club de fútbol, rasgo que se vería plasmado en los nombres dados a los nuevos equipos que se fundaban. Tomamos nuevamente a FRYDENBERG (2011: 32):

[...] los nombres elegidos tuvieron que ver en más del 50% de las ocasiones con los lugares de residencia de sus fundadores, hecho que corrobora la influencia del universo local y territorial. Es decir que esos nombres se urdieron en torno a la identidad forjada en la cuadra, en los vecindarios y 'parroquias'...

A partir de ello, se podría constatar que la relación de identidad que establecía un seguidor, simpatizante, hincha porteño con su equipo, estaba pautada por un espacio territorial bastante delimitado y concreto: el barrio.

En Brasil, el proceso de formación de las hinchadas de los clubes se dio de manera un tanto diferente, aunque, como anticipamos, la presencia de jugadores dentro del campo y en las tribunas, era algo que se asemejaba en los dos países.

Al recordar una anécdota ocurrida en São Paulo, más precisamente en un encuentro por la liga local, DUARTE Y VILELA (2005: 30) relatan: *“Até a hora do jogo, o Paulistano conseguira reunir apenas nove jogadores. Então o beque Carlito Aranha viu ali na arquibancada da Floresta um antigo defensor do clube, Cyro Bueno, também zagueiro, e o convenceu de ir ao gol”*.

Sin embargo, el perfil de los espectadores que concurrían a los campos cariocas y paulista era diferente del que asistía a los estadios porteños, como lo acabamos de describir.

Vamos a ver a partir de ahora algunos datos que nos permitirán presentar una parte del proceso de popularización del fútbol en Brasil y cómo se conformaba el universo de espectadores de los cotejos en las dos ciudades que analizamos.

Sobre algunas características del público paulistano que se reunía en el Velódromo, primer espacio destinado a la práctica del fútbol en el país, DUARTE Y VILELA (2005: 24) cuentan: *“Jogo no Velódromo era evento, e o distinto público comparecia em roupa de missa”*.

Este perfil se mantuvo estable aproximadamente por diez años, cuando en 1917 se integra un club de origen netamente popular a la LPF: el Corinthians Paulista.

En Río de Janeiro no fue muy diferente: el público que presenciaba los partidos disputados en el Estádio das Laranjeiras pertenecía a la elegante aristocracia carioca. Sin embargo, el proceso de masificación del deporte atrajo a personas de otros niveles sociales.

Para retratar esta realidad nos apoyamos en José WISNIK (2008: 207-208), quien sobre este particular, cuenta:

*Há alguns poucos indícios historiográficos palpáveis [...] que deixam entrever vagamente o processo em curso. O historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira [...] apresenta fotos da revista O Malho, em 1905, mostrando a galera encarapitada em telhados e muros, ‘pequena multidão de curiosos’, na maioria negros e mulatos, a assistir do alto e de fora àquilo que se passava no recesso do campo do Fluminense para uma juventude ‘elegante e seleta’.*

La separación social y racial, como en el hecho que describe arriba, y que data del año 1905, se vuelve a presentar de manera más o menos análoga catorce años más tarde, y en el mismo escenario: el Estádio das Laranjeiras.

A continuación, presentaremos dos relatos que nos han llevado a considerar el evento allí descrito como un hito en la constitución de las hinchadas en Brasil. Veamos primero lo que dice WISNIK (2008: 208):

*Já uma outra foto significativa dá uma panorâmica do estádio das Laranjeiras, na famosa final do campeonato sul-americano em 1919, quando o Brasil ganhou de 1 x 0 do Uruguai [...] e conquistou seu primeiro título internacional expressivo: ao fundo do estádio lotado 'de jovens bem vestidos e de senhorinhas elegantes' vê-se o morro, em cuja encosta se espreme uma galera-favela de cerca de 5 mil pessoas, fazendo 'verdadeiros prodígios de equilíbrio e de ginástica' para assistir à partida, e irrompendo em 'entusiásticas ovações' ao selecionado nacional.*

Y sobre esta clara distinción de clases en función de los espacios ocupados, FRANCO JR. (2007: 74) también escribe (destaque nuestro):

*[...] no Sul-Americano de 1919, disputado no Rio de Janeiro, a seleção [brasileira] se sagraria campeã, para comoção do elegante público das Laranjeiras - 30 mil pessoas - e dos populares que se apinhavam nos morros vizinhos. Como afirmara lapidariamente Lima Barreto a respeito da política no país, o Brasil não tinha povo, tinha público. **Na verdade, começava a ter torcida.***

Creemos que para este trabajo es interesante apuntar algunas características importantes sobre la formación de las hinchadas en cada país, pues, de esta forma, también podríamos aproximarnos a la noción de “por quién se hincha” y “cómo se hincha” en Brasil y en Argentina y ampliar los datos que deseamos dar sobre la rivalidad.

En nuestra disertación incluimos una reflexión sobre este proceso, cuyo foco es la formación de las hinchadas, en el que apuntamos los principales rasgos en cada espacio.

Para lo estudiado sobre lo ocurrido en Brasil, consideramos que hay un reconocimiento sobre la importancia del partido jugado en el Estádio das Laranjeiras, entre las selecciones de Brasil y Uruguay en 1919. Este cotejo “reunió”, aunque no dentro del mismo espacio físico, a hinchas aristócratas y populares. Unos dentro del estadio de juego, otros arreglándose en lo que propiciaba la naturaleza en los alrededores del estadio, para poder subirse y ver las instancias del juego.

La selección nacional fue el elemento aglutinador de este grupo de personas que pasaban a formar “a torcida brasileira”, y que ocupaban un espacio mayor que el destinado para los hinchas dentro de los estadios.

En el caso de Argentina, no reconocimos un encuentro que haya sido tan determinante para ilustrar, como en el caso que le atribuimos a Brasil, la formación de una hinchada. Entendemos que, si bien en Buenos Aires las hinchadas estaban formadas por integrantes de diferentes contextos sociales, el elemento que los reunía no era la selección nacional, sino el club del barrio, con el cual compartían ciertos rasgos de identidad que, a su vez, los distinguía de su vecino.

Con estas diferencias que presentamos no pretendemos decir que, en la época estudiada, las hinchadas de los clubes brasileños no tuvieran peso, pero tampoco podemos obviar la diferencia que mostramos sobre la formación de las hinchadas en Argentina y Brasil.

Colocados los que consideramos los principales atributos en la composición inicial de las hinchadas en cada país analizado, pasaremos a apuntar la importancia de los medios de comunicación, en aquella época, y su influencia en la promoción e incentivo de la rivalidad.

### **Los medios: informan y forman**

El desarrollo del fútbol atrajo tanto a nuevos aficionados al deporte, como también llamó la atención de los medios de comunicación escrito de aquel inicio de siglo XX, sea en territorio brasileño o argentino.

Las primeras noticias sobre el deporte daban cuenta solamente del resultado, o inclusive se publicaban como un evento o efeméride social. Sin embargo, la popularización del fútbol hizo que los periódicos les cedieran más espacio a las notas sobre el deporte, no solo presentando los resultados de los cotejos, sino sirviendo de espacio de contacto para los nuevos aficionados.

En Brasil, las publicaciones sobre fútbol empiezan a salir a partir de la segunda década del siglo XX, con las ediciones de Sport – Semanario Ilustrado, como se puede leer en la página digital del Arquivo do Estado de São Paulo:

*Com o início do processo de disseminação e de popularização do futebol na primeira década do século XX, a cobertura esportiva jornalística começou a ganhar espaço entre outros assuntos publicados em jornais e revistas, os quais eram até então mais importantes. Periódicos destinados exclusivamente à cobertura esportiva começaram a surgir nos primeiros anos de 1910.*

*Em São Paulo, a revista Sport – Semanario Ilustrado trazia para os seus leitores notícias sobre alguns esportes realizados no Brasil, bem como em outros países...*

En Río de Janeiro, algunos años después, aparece la publicación considerada como más importante en la época. En la página web del Arquivo do Estado de São Paulo consta:

Nos anos de 1930, na cidade do Rio de Janeiro, surge o Jornal dos Sports, fundado por Mário Filho, jornalista e entusiasta do futebol. A publicação contou com a colaboração de seu irmão, Nelson Rodrigues, que também era fanático pelo esporte. Com estilo de texto apaixonado e criativo, Nelson e Mário trouxeram para



---

a cobertura esportiva uma nova forma de retratar o futebol – a formalidade da escrita deu espaço para o linguajar presente nos campos.

En Argentina, el primer registro que se tiene sobre una nota relacionada con el fútbol es del año 1860, en el periódico *The Standard*, destinado a la comunidad británica en el país.

A comienzos del siglo siguiente, varios periódicos, entre los cuales: *El País*, *La Nación*, *La Prensa* y *La Argentina*, ya le cedían más espacio a las informaciones sobre el deporte, aunque de forma concisa y también más volcado a un evento social.

Entretanto, fue el diario *La Argentina* el que parece haber tomado la iniciativa de darle más lugar a las informaciones y datos relacionados con el fútbol. FRYDENBERG (2011: 47) describe: “Desde 1903 el vespertino *La Argentina* asumió conscientemente el papel de organizador del pequeño submundo del fútbol aficionado. En sus páginas, los nuevos equipos se desafiaban y las ligas independientes comunicaban sus actividades”.

Como podemos deducir, a partir de esta información, en los medios empezaban a circular voces relacionadas con varios de los protagonistas del quehacer del fútbol: jugadores, dirigentes, simpatizantes, etc., contaban con un espacio no solo de información, sino de manifestación.

Consideramos también que en esas páginas, a través de los desafíos entre los equipos, nacían las primeras rivalidades dentro del fútbol porteño.

Algunos años más tarde, otras publicaciones como *Crítica* y *El Gráfico*, verían en la rivalidad entre equipos e hinchas, un lugar que se podría explotar desde las páginas, valiéndose de un lenguaje más cercano al usado por esos integrantes del mundo del fútbol y exponiendo rasgos característicos de cada equipo, vinculados a sus simpatizantes y/o barrios de origen.

Sobre esto, FRYDENBERG (2011: 138-140) publica:

*En el proceso de surgimiento de los barrios, la incidencia del fútbol estuvo asociada a sus nexos con la vida cotidiana y el ritual del espectáculo. Pero nada de eso hubiera sido posible sin la presencia y los cambios ocurridos en la prensa popular. [...] desde principios de siglo la prensa venía presentando las rivalidades entre clubes-equipos como uno de los mayores atractivos del fútbol, pero a partir de los años veinte ese mecanismo se volvió la norma. Las asociaciones de pertenencia territorial y fidelidad a los equipos pasaron a ser, en los medios, una referencia clara a los barrios como ejes identitarios.*

En Brasil, la relación de identidad en el fútbol, también a partir de su proceso de popularización, se da en un marco histórico-político en que se estimulaba y se

proponían ideas que giraban en torno de la unidad nacional. Y precisamente el fútbol fue uno de los principales pilares en esa búsqueda de unidad:

*Naquele meio social bastante heterogêneo e fragmentado por interesses regionais, a construção da nacionalidade brasileira teve no futebol um de seus principais alicerces. Os embates com times estrangeiros e as primeiras partidas da seleção brasileira alimentaram, em todos os setores sociais, certa dose de patriotismo e de sentimento de unidade, ainda que transitória e circunscrita à realização das partidas. [...] O início das rivalidades futebolísticas entre argentinos e brasileiros expunha também as desavenças regionais entre Rio e São Paulo. [...] a convocação do time brasileiro ocorreu em meio a críticas da imprensa paulistana, inconformada com a ausência de determinados jogadores (FRANCO JR. 2007: 73).*

Como se puede apreciar a partir de lo que presentamos hasta aquí, las rivalidades en que el fútbol se encontraba en Brasil y Argentina provocan procesos y conceptos de rivalidad con rasgos muy propios: los medios juegan un papel fundamental y promueven procesos identitarios que parten del barrio, en Argentina, o que toman como base la unidad del país en Brasil.

Una vez más, recurrimos a FRYDENBERG (2011: 154):

La rivalidad en el fútbol, tal como fue incorporada en el proceso de popularización desde principios del siglo XX, fue plenamente funcional al nacimiento de los imaginarios barriales.

Otros elementos influyeron en la cristalización de este estilo que asociaba rivalidad con enemistad [...]. Esta corriente se sumó al desarrollo del contexto ritual del espectáculo a través de la acción de la prensa popular, que hacía hincapié en la rivalidad entre barrios vecinos para volver más atrayente el espectáculo.

[...] Esa sensibilidad, que unía enemistad y fútbol, se cristalizó en los años veinte y fue elemento constitutivo de la identificación territorial. A mediados de la década siguiente, *Crítica* tematizó esta doble rivalidad (futebolística y territorial) más o menos sistemáticamente.

Y sobre lo apuntado en Brasil, FRANCO JR. (2007: p. 80) no solo nos amplía el panorama local, sino que también hace mención a un nuevo medio de comunicación que cumpliría un papel fundamental en el proceso de unidad nacional en el país:

*O mesmo rádio que agrupava os ouvintes num corpo único de torcedores de determinado time ou no corpo maior da seleção brasileira também procurava criar o corpo cívico da nação em comunhão com seu líder máximo. Paixão política e paixão futebolística eram estimuladas de forma semelhante. Enquanto as bandeiras com*

---

*as cores dos clubes eram desfraldadas nos estádios, as bandeiras regionais eram queimadas, e no lugar delas era içada a bandeira nacional.*

### **El rival de uno, el rival del otro**

Para resumir los rasgos que consideramos como más salientes en lo relacionado a la rivalidad en Argentina y Brasil, ofrecemos algunas conclusiones, nuevamente apoyados en lo que ya dijimos en nuestra tesina:

Las relaciones identitarias en Argentina hacían que equipos y barrios formaran parte de una unidad de la que también formaba parte el hincha. De esta manera, cada una de estas “unidades” integradas por equipo-barrio-hinchas presentaba rasgos propios que, a su vez, lo diferenciaban de su rival: un equipo vecino, con sus rasgos y sus propias formas de reconocerse y de diferenciarse. La alteridad se definía claramente en esta rivalidad de eje barrial.

En Brasil, a pesar de la diferencia que en el período estudiado existía entre cariocas y paulistas, sobre todo en lo que se refería al control y comando de las confederaciones de fútbol, el país se encontraba bajo las instancias de un proceso de unidad nacional, liderado por el gobierno de Getúlio Vargas. Así, los hinchas fueron estableciendo una relación más fuerte con el seleccionado nacional que con los equipos por los cuales simpatizaban.

Al estar el elemento “selección nacional” común a la mayoría de los hinchas, la rivalidad y por ende la alteridad presentan características diferentes en Brasil si comparadas con las argentinas donde, como dijimos, ese primer lugar estaba ocupado por el equipo o uno de los equipos del barrio.

En suma, creemos que entender la rivalidad en el fútbol implica también entender procesos sociales, históricos, políticos, etc., que están más allá de la simpatía por un equipo y la enemistad por otro, pero que de algún modo surgen, sobre todo cuando se habla de dos países “futeboleros” como lo son Brasil y Argentina.

También consideramos oportuno resaltar que, cuando el tema de la rivalidad en el fútbol de estos dos países se plantea a partir de los medios de comunicación, sería pertinente comprender y recordar que hay una construcción del “otro” que no siempre es recíproca ni compartida por los rivales en cuestión, precisamente, porque la rivalidad en cada espacio, así como el proceso del cual se desprende, es asimétrica.

### **Referencias bibliográficas**

ARQUIVO Público do Estado de São Paulo. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/exposicao\\_futebol/imprensa\\_esportiva.php](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/exposicao_futebol/imprensa_esportiva.php) (17 Set. 2012).

DUARTE, O.; VILELA, M. *São Paulo FC: o supercampeão*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

FRANCO JR., H. *A dança dos deuses: Futebol, sociedade e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FRYDENBERG, J. *Historia social del fútbol: del amateurismo a la profesionalización*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2011.

RUSO, M. *A voz do torcedor e do hinchinha na narração de gol no futebol do Brasil e da Argentina*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 2013.

WISNIK, J.M. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

---

## O *malevaje* e a malandragem como sina no tango e no samba

Andreia dos Santos Menezes<sup>1</sup>

**Resumo:** Em nossa pesquisa de doutorado, analisamos letras de samba e de tango compostas até 1945 nas quais se apresentavam personagens marginais: no caso do samba, o personagem comumente conhecido como malandro e outros pertencentes a seu universo; no tango, o *compadrito* e outros que o circundavam. Nossa análise, de cunho discursivo, nos revelou diversos aspectos em comum entre esses dois gêneros. Neste artigo, buscaremos demonstrar um avanço dos resultados de nossa pesquisa no que se refere ao pertencimento à marginalidade como algo relacionado à sina, ao destino ou a desígnios divinos. Veremos que, no caso brasileiro, essa determinação divina se coloca majoritariamente como algo positivo, como se o fato de pertencer à malandragem fosse uma espécie de laurel destinado apenas a alguns agraciados. Por outro lado, ainda que encontremos a associação do *malevaje* a um destino, nas letras de tango essa condição aparece como um castigo.

**Palavras-chave:** tango; samba; estudos comparados entre o Brasil e a Argentina; estudos discursivos.

**Abstract:** Our doctoral research analyzed samba and tango lyrics composed until 1945. We selected lyrics which presented marginal characters: in samba lyrics this character is usually known as *malandro* and others who belong to his universe; in tango ones, the character is *compadrito* and others who surround him. Our discursive analysis revealed many aspects in common between these two genres. In this article, we demonstrate the results of our research which shows that belonging to *malandragem* and *malevaje* is understood as something associated to fate or divine plans. In the Brazilian case, this divine destiny is seen as something positive, as if the fact of belonging to a kind of *malandragem* was intended only for a few graced people. We also found the association of *malevaje* to destiny, but unlike the Brazilian case, this condition appears as a punishment.

---

1 Professora adjunta no Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. E-mail:andreiasmenezes@gmail.com.

**Keywords:** tango; samba; national identities; comparative studies between Brazil and Argentina; discursive studies.

## Introdução

Tango e samba compartilham algumas importantes características. Primeiramente, ambos se estabilizaram como gênero aproximadamente na mesma época, ou seja, entre as décadas de 1910 e 1920, nas então capitais federais da Argentina e do Brasil, respectivamente. Também nesse período, ocorria nesses dois países a ascensão do rádio e do cinema como meios de comunicação de massa, o que colaborou para que esses gêneros musicais, em diferentes medidas, obtivessem reconhecimento nacional e internacional. Além disso, ambos têm suas origens associadas a grupos e ambientes vistos como marginais, como ex-escravos, lupanares, cortiços e morros.

Considerando especialmente esse último aspecto, não é surpreendente que nas letras de samba e de tango compostas em seus princípios, mais precisamente até a década de 1940, nos deparemos com a reiterada presença de personagens marginais. No caso do samba encontramos o chamado vadio, bamba ou, o mais conhecido, malandro e, no caso do tango, o personagem comumente denominado *taita*, *guapo*, *patotero*, *malevo* ou, mais comumente, *compadrito*. Esses personagens apresentam atributos similares, como serem conquistadores, briguentos e não trabalharem, mas notadamente o fato de se localizarem às margens da sociedade.

Nesse sentido, outro aspecto que os une é o fato de que esses personagens se encontram nessa situação não exatamente por falta de opção, mas por escolha, se adequando à noção de *outsider* proposta por Becker (2008). Segundo esse autor, os *outsiders* são aqueles que rejeitam se ajustar às regras hegemônicas sociais, tornando-se um “desvio” na sociedade. Os personagens marginais que aparecem nas letras de samba e de tango comporiam o exército industrial de reserva que se nega a se submeter às condições de trabalho braçal a eles reservadas. Porém, é importante salientar que, tanto nas letras de samba como nas de tango, esses personagens são idealizados e estão vinculados muito mais ao mundo ficcional desses gêneros musicais do que à realidade.

Encontramos nas letras desse período também personagens marginais femininos, como as “mulheres da orgia”, no caso do samba, e as “*milonguitas*”, no caso do tango. A principal característica que compartilham elas é a de não se enquadrarem à representação da “mulher de família”, boa esposa e mãe. Elas são descritas como mulheres que vivem na noite, que fumam, bebem e, no caso do tango, podem usar outras drogas, como cocaína, e ainda se prostituir. Ademais, estão intrinsecamente relacionadas ao mundo do tango e do samba. Contudo, salientemos que as letras de samba onde aparecem as mulheres da orgia têm sempre um tom humorístico, enquanto que o caso argentino o tom é absolutamente melodramático, beirando

---

em alguns casos a sordidez. Adiantamos que encontramos letras com essas figuras femininas muito mais nos tangos do que nos sambas onde se plasma o tema que trabalhamos neste artigo.

Considerando que esses gêneros musicais se atrelavam comumente à representação da identidade nacional, julgamos haver na frequente presença desses personagens marginais masculinos e femininos uma contradição constitutiva, já que essas letras propagavam um modo de vida marginal, fora do apregoado como ideal de cidadão pelos respectivos Estados nacionais. Com base, em especial, nessa verificação, elaboramos nossa tese de doutorado (MENEZES 2012). Para tanto, selecionamos 85 letras de samba e 82 de tango compostas entre as décadas de 1910 e 1940, momento de estabilização e de subsequente notoriedade desses gêneros. Ademais, esse também foi um período privilegiado de discussões de cunho nacionalista, quando o samba e o tango foram, por diferentes motivos e em distintas medidas, sendo associados a questões identitárias. Nas letras selecionadas deveriam aparecer os mencionados personagens marginais, bem como a topografia representada, que foi outro aspecto tratado em nosso trabalho sobre o qual não vamos nos debruçar neste artigo.

Assim, foi objetivo central de nossa pesquisa analisar como, nas composições nas quais aparecem os mencionados personagens, emergiam embates, nas diferentes formas da heterogeneidade discursiva, entre vozes que identificamos, de um lado, como filiadas com a perspectiva marginal e, de outro, com posicionamentos relacionados às ações disciplinadoras dos Estados nacionais. Como ações disciplinadoras, consideramos aquelas vinculadas aos aparelhos ideológicos ou repressivos do Estado, segundo definição de Althusser (1985). Os aparelhos repressivos seriam o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões, entre outros. Já os ideológicos seriam compostos por instituições como as igrejas, os partidos, os sindicatos, a família, a escola, os jornais, as empresas culturais etc. Enquanto os aparelhos repressivos empregam principalmente a violência para reprimir e controlar os habitantes de um Estado, os ideológicos lançam mão da ideologia para alcançar os mesmos fins. Porém, o autor frisa o fato de que os aparelhos repressivos também podem empregar a ideologia em suas instituições, assim como os ideológicos podem também lançar mão da violência. Em resumo, ambos os tipos de aparelhos seriam instrumentos dos quais a classe dominante se utilizaria para manter-se no poder do Estado mediante a reprodução das condições de produção, que não seriam, assim, apenas econômicas, mas também sociais.

Outros importantes referenciais teóricos que nortearam nossa pesquisa se relacionam especialmente aos estudos discursivos e enunciativos. Lidamos especialmente com categorias propostas por Ducrot (1984; 1977) quanto às vozes presentes em um texto, em especial a de locutor – que seria aquele que fala em um texto –, a de alocutário – que seria aquele para quem se fala – e a de enunciador. É a partir dessa última categoria que Ducrot tenta desenvolver uma visão polifônica

da enunciação indicando que a diversidade de enunciadores no discurso de um mesmo locutor, como orientações argumentativas divergentes, é observada principalmente mediante marcas de argumentação (construções contrastivas, negação etc.) e mediante os fenômenos da pressuposição. Salientamos, ademais, que, tendo em vista o caráter interdisciplinar de nosso trabalho, também adotamos conceitos relacionados aos estudos históricos, sociológicos, musicológicos e das ciências da comunicação.

Comparando brevemente os mencionados personagens femininos e masculinos nas letras do corpus selecionado, no que se refere às vozes, cabe salientar que as figuras femininas aparecem como locutoras em poucos casos e apenas no tango. Na maioria das vezes, se plasmam nas letras como alocutárias ou apenas como personagens. Além disso, são sempre criticadas por sua postura. Quanto às figuras masculinas, encontramos uma maior diversidade quanto às vozes, já que podem aparecer como locutores – sendo que no caso do tango isso ocorre especialmente nas composições mais antigas, a chamada *Guardia Vieja* – e também como alocutários ou somente personagens. Diferentemente do caso feminino, esses personagens masculinos são muitas vezes descritos a partir de uma perspectiva positiva, havendo uma exaltação do modo de vida marginal.

A análise que levamos a cabo em nossa tese revelou diversos outros aspectos em comum, em diferentes medidas, entre esses dois gêneros. Um dos pontos em comum que encontramos foi a associação do pertencimento desses personagens marginais à malandragem, no caso brasileiro, ou ao *malevaje*, no caso argentino, como resultado da sina, do destino ou de desígnios divinos. É nosso objetivo neste artigo demonstrar alguns avanços de nossa pesquisa quanto a esses aspectos.

### **O malandro e o *compadrito* nas discursividades brasileira e argentina**

Antes de nos debruçarmos sobre as letras, consideramos primordial oferecer uma breve descrição da presença do malandro e do *compadrito* na discursividade brasileira e argentina, respectivamente, a modo de apresentar alguns subsídios acerca da dimensão de sua importância nesses dois países.

Na discursividade argentina, a figura do *compadrito* está bastante atrelada à do *gaucho* que, por sua vez se associa muito a questões de identidade nacional. O *gaucho* representaria o “verdadeiro argentino” associado ao campo e, por sua vez, ao “verdadeiro *criollo*”, termo este empregado nesse país praticamente como sinônimo de argentino. Essa associação campo/*criollo*/*gaucho* se origina e se fortifica especialmente como resposta às grandes levas de imigrantes chegadas à Argentina no fim do século XIX e começo do XX e que modificaram intensamente o perfil populacional do país. Como parte desse movimento está o auge da literatura gauchesca, que tinha como grande modelo, não apenas para esse tipo de literatura como também para a idealização do próprio *gaucho*, o poema *Martín Fierro* de José



Hernández publicado em 1872. É essencial destacar que as qualidades tidas como negativas no *gaucho* descrito em outra obra emblemática argentina – Facundo, escrito por Sarmiento quase trinta anos antes, em 1845, e que estabeleceu a dicotomia civilização versus barbárie – se metamorfosearam em outras positivas: a violência se transformou em valentia, a anarquia em independência, e a trapaça em inteligência.

No momento em que se publica *Martín Fierro*, a Argentina já havia passado por uma série de mudanças levadas a cabo pelo Estado com vistas à modernização do país. Como consequência, já não existiam mais os pampas livres descritos no poema, pois estes espaços haviam sido divididos em grandes latifúndios. Diante das alterações ocorridas no país, muitos dos *gauchos* se viram obrigados a se mudar para as periferias da capital que, naquele momento, ainda não tinham bem definidas as fronteiras entre o rural e o urbano. São esses os *gauchos* comumente apontados como a origem do *compadrito*, que costuma ser definido como aquele que imita as atitudes do *compadre*, como esclarece a seguinte descrição de Collier (apud ARCHETTI 2003: 15):

O livre e nômade mundo *gaucho* havia mais ou menos desaparecido nos anos 1880, embora o *compadre* suburbano tenha talvez herdado certos valores *gauchos*: orgulho, independência, masculinidade ostentosa, propensão para resolver problemas de honra à faca. Mais numerosos que os *compadres* eram os jovens de origem pobre que procuravam imitá-los e que eram conhecidos como *compadritos*, valentões de rua bem representados na literatura da época e facilmente identificáveis por seus contemporâneos a partir de seu vestuário padrão: chapéu mole, lenço de seda folgado amarrado no pescoço, faca discretamente embainhada no cinto, botas de salto.

Assim, num movimento similar ao encontrado no caso do *gaucho*, o *compadrito* também transformou-se em personagem literário, em especial nos escritos de Borges que, por sua vez, havia se inspirado na obra de Evaristo Carriego. Borges define o *compadrito* como um desceite direto do *gaucho*: “*El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas*” (BORGES in BORGES; BULLRICH 2000: 11).

Outro ponto importante em comum entre o *gaucho* e o *compadrito* é a relação desses personagens com o universo da música. Faz parte da caracterização do *gaucho* a habilidade deste com o violão e em cantar *payadas*. A *payada* é uma improvisação de versos que geralmente tratam de temas relacionados ao cotidiano rural, é acompanhada de violão e está intimamente vinculada ao imaginário da identidade argentina: os *gauchos* da literatura gauchesca são sempre descritos como bons *payadores*. Em suas origens, o tango sofreu influências das *payadas*, sendo que muitos músicos que se dedicavam a este gênero também tocavam tango,

em especial nos chamados “*circos criollos*”, como é o caso emblemático do próprio Carlos Gardel. Ademais, a figura do *compadrito* é também intrinsecamente associada ao universo tanguero, seja por tocá-lo, seja por dançá-lo. Por fim, julgamos que o *compadrito*, embora seja uma figura relacionada aos *arrabales* portenhos, ganha contornos nacionais devido à sua filiação com o *gaucho*.

A exemplo do *compadrito*, o malandro também se relaciona a questões de identidade nacional, mas de forma ainda mais destacada do que no caso argentino. Podemos dizer que tal relação se deve, em primeiro lugar, a que a intelectualidade brasileira dos anos 1920 e 1930 via essa figura como condensadora da integração cultural, racial e de grupos sociais, seguindo a imagem do cadinho de raças em voga à época. Desse período, a obra mais emblemática é sem dúvida *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928 por Mário de Andrade. O personagem principal desse romance busca representar o povo brasileiro, sendo fruto da mistura de raças e culturas, que busca sobreviver com pequenos golpes, assim como o malandro.

A associação do malandro como representante do brasileiro ganha ainda mais força a partir dos 1970, quando passa a ser objeto de estudo de intelectuais advindos de diferentes áreas do conhecimento. Segundo Rocha (2006) a obra que dá início a essas discussões é o ensaio “Dialética da malandragem” de Antonio Candido (1969). Este autor vai buscar em “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antonio de Almeida, o que chama de “dialética da malandragem”, a qual seria um reflexo da própria organização social brasileira. Candido faz uma associação entre o personagem desse romance e outros advindos da narrativa popular, notadamente Pedro Malasartes, bem como a outros presentes na obra de Gregório de Matos. Além disso, estabelece um contraponto entre a sociedade norte-americana, que classifica como rígida e puritana, e a brasileira, que se caracterizaria pela falta de rigidez e, conseqüentemente, pela oscilação entre a ordem e a desordem, entre o moral e o imoral, entre o lícito e o ilícito. Também Roberto Damata (1997), em “Carnavais, malandros e heróis”, vai buscar no personagem Malasartes, ao lado do Caxias e do renunciador, a essência do povo brasileiro. Esse personagem popular representaria o famoso “jeitinho brasileiro”, ou seja, a habilidade de transformar “as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (1997: 291).

Outros autores, como Vasconcelos e Suzuki (apud ROCHA 2006) estabelecem uma relação intrínseca entre o malandro e o samba. Eles consideram que esse personagem surgiu no contexto pós-abolicionista de escravos libertos que não queriam se enquadrar no espaço de trabalho delimitados para os de sua condição social e que encontraram no mundo da música uma possibilidade mais atraente de sobrevivência. Corroborar essa associação o fato de que, segundo Sandroni (2001: 159), a primeira menção à malandragem em meio impresso, na coletânea de modinhas e lundus de 1904 denominada “O trovador da malandragem”, já o relaciona com o

universo da música popular. Contudo, conforme afirma Sandroni e também Cláudia Matos (1982), é somente ao final dos anos 1920 que o malandro começa a ser tema recorrente nas letras de samba e quase sinônimo de sambista. Porém, a pesquisadora considera que o malandro que desponta nos sambas da década de 1920 está relacionado aos sambistas do bairro carioca do Estácio e as letras onde aparece o caracteriza como otimista, por relativizar tristezas e alegrias e por se localizar na fronteira: esse personagem não é do centro nem do morro, mas de bairros de passagem como a Lapa; não é trabalhador tampouco ladrão, mas malandro.

Já Giovanna Dealtry (2009) destaca o fato de ser nesse período que o malandro deixa de ser descrito apenas por intelectuais e escritores e passa a falar por si mesmo. É o malandro desses sambas, de terno branco e navalha, que passa a ocupar o imaginário que se tem desse personagem, ainda que este tenha desaparecido das ruas da cidade do Rio de Janeiro. Mas do malandro, assim como vimos que aconteceu com o *gaucho* e o *compadrito* na Argentina, são selecionadas algumas características vistas positivamente – como a miscigenação, a capacidade de superar adversidades mediante a inteligência ou a criatividade – e outras são silenciadas – como a violência, por exemplo.

Conforme se vê, tanto no caso brasileiro como no argentino encontramos alguns movimentos de apropriação e adaptação desses personagens marginais de modo a adequá-los às ideias nacionalistas do início do século e que seguiram repercutindo, em diferentes medidas, nos anos seguintes. Considerando esse jogo de apropriações e adaptações, bem como o fato de que a igreja é um dos mais eficientes aparelhos ideológicos do Estado, buscamos observar nas letras que selecionamos como se dá o embate entre as vozes marginais e as disciplinadoras relacionadas a esse aspecto da religiosidade. Vejamos a seguir o que encontramos no samba e no tango.

## Samba

Encontramos nas letras de samba nas quais apareciam os mencionados personagens marginais diversas associações ao cristianismo, como nas alusões a passagens bíblicas e ao próprio Jesus Cristo, como se observa em “Escola de malandro”, composto por Ismael Silva, Noel Rosa e Orlando Luis Machado em 1932:

Oi, enquanto existir o samba/  
Não quero mais trabalhar/  
A comida vem do céu,  
Jesus Cristo manda dar!

Também nos deparamos com menções a Deus e a Nossa Senhora:

Pra que Deus nunca deixe de olhar/  
por nós da malandragem e pelo Morro da  
Favela. (“A favela vai abaixo”, Sinhô, 1928)

Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder/ Se o jogo permitir, se a polícia consentir e se Deus quiser... (“Malandro medroso”, Noel Rosa, 1930)

A malandragem eu não posso deixar/ Juro por Deus e Nossa Senhora/ É mais certo ela me abandonar/ Meu Deus do céu/ Que maldita hora. (“Ora vejam só”, Sinhô, 1927)

Ademais, encontramos essa condição também associada a ritos religiosos afro-brasileiros, como em *“Golpe errado”*, composto por Francisco Alves em 1929:

Pegar no pesado meu santo não quer/ Pra ficar mal acostumado [...] Trabalho, isso não/ Meu corpo é fechado/ É contra minha religião.

Encontramos, no corpus selecionado, uma determinação divina descrita, na maioria dos casos, como algo positivo, como se o fato de pertencer à malandragem fosse uma espécie de laurel destinado apenas a alguns agraciados, fruto de desígnios divinos, lugar de nascença ou hereditariedade:

Para ver se endireitava/ Eu deixei a malandragem/ Vi que não adiantava/ Nunca mais levei vantagem/ Vou voltar à vida antiga/ Pra tornar a ser feliz/ Do contrário, Deus castiga, / Foi no samba que eu me fiz. (“Nem assim”, Lauro dos Santos, 1931)

Meu avô morreu na luta/ E meu pai, pobre coitado/ Fatigou-se na labuta/ Por isso eu nasci cansado/ E pra falar com justiça/ Eu declaro aos empregados/ Ter em mim esta preguiça/ Herança de antepassados. (“Caixa Econômica”, Orestes Barbosa e Antônio Nássara, 1933)

Eu sou vadio/ Porque tive inclinação/ Eu me lembro, era criança/ Tirava sambacação. (“Lenço no pescoço”, Wilson Batista, 1933)

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá/ E felicidade maior neste mundo não há [...] Nasci no Estácio/ Não posso mudar minha massa de sangue/ Você pode ver que palmeira do mangue/ Não vive na areia de Copacabana. (“O x do problema”, Noel Rosa, 1936)

No entanto, também localizamos sambas nos quais esse pertencimento é colocado como um fardo, mas ainda assim, como algo que independe da vontade do sujeito, como no mencionado trecho *“Ora vejam só”* ou no seguinte fragmento de *“É Bamba”* (1931), de Ary Barroso e Luís Peixoto:

A carne é fraca/ A cabeça não ajuda/ Ele quer ganhar a vida/ Mas o destino é que é cruel.

Como se vê, a malandragem é colocada como algo que não depende do malandro, que lhe é atribuído e, conseqüentemente, não lhe pode ser imputada culpa por suas ações. Podemos aqui estabelecer uma relação com os já mencionados estudos de Damatta (1997: 295-96) sobre o malandro realizados com base nas histórias do personagem folclórico Pedro Malasartes. Nessas histórias, os ricos e fortes eram definidos pelo exterior, pelo que possuíam, como terras, dinheiro ou gado. Por outro lado, os personagens pobres e fracos, como Pedro e seu irmão, eram caracterizados por suas qualidades, como as de ser astucioso e vadio, no caso de Pedro, ou trabalhador e honesto, no caso de seu irmão. Damatta (1997: 295-96) conclui que:

O poder dos fracos se atualiza por meio de **qualidades intrínsecas**, é irremovível dos seus portadores e concebido como **natural**, dado pelo nascimento através do caráter. Os **poderes dos fracos**, assim, são poderes internos que não podem ser roubados. Daí sua profunda associação com o mágico e com o místico, essas forças que se associam interna e intrinsecamente a certos objetos, elementos, cargos e/ou papéis sociais.

Assim, pensamos que há uma filiação entre o malandro Malasartes e o dos sambas com que trabalhamos, no sentido de que o malandro também é comumente caracterizado por suas qualidades, sendo sua condição estabelecida no momento do nascimento e relacionada no nível do místico e do divino.

Por outro lado, recordemos que, conforme assinala Moura (1995), era frequente já no fim do século XVIII a presença de batuques feitos pela comunidade negra em festas religiosas católicas, em especial a de Nossa Senhora da Penha. Tal presença pode levar a concluir que esse fenômeno se deve em parte à proximidade do samba, especialmente em suas origens, a ritos religiosos católicos e também aos afro-brasileiros, bem como ao sincretismo religioso comum em nosso país.

Ainda que, em princípio, possa parecer contraditório, tendo em vista o teor mundano das letras onde apareciam, concluímos que nessas letras de samba se opera uma apropriação do discurso religioso como forma de validar o discurso da malandragem.

## Tango

Tangos que falam de personagens marginais são compostos desde a década de 1910, continuam sendo produzidos durante toda a década de 1920 e começam a decair ao longo da década de 1930, sendo poucos os que encontramos compostos na de 1940, principalmente aqueles que tratam do *compadrito*. Há, entre os estudiosos do tango, muitas divergências quanto às origens desse gênero musical e mesmo quanto à existência de diferentes estilos ou, ainda, quanto aos critérios

para diferenciá-los. Em geral, admite-se que houve uma primeira geração chamada *Guardia Vieja*, que iria até aproximadamente a primeira metade da década de 1920, composta por músicos mais “instintivos”, que não possuíam formação musical e tocavam, muitas vezes, de memória. A esta seguiria a *Guardia Nueva*, que marca o auge do tango-canção e uma maior preocupação com a harmonia, além de se fazer presente o bandoneón. Esta *guardia* iria mais ou menos até fim dos anos 1930, quando os tangos começam a ser compostos com arranjos mais elaborados, marcando o início da chamada *Guardia de los 40* (ver SALAS 2008; CARRETERO 2004; GOBELLO 1999). A maior parte de nosso corpus faz parte das duas primeiras *guardias*, sendo poucos os tangos selecionados que foram compostos na década de 1940, o que vemos como reflexo do desaparecimento desse personagem das ruas de Buenos Aires e sua transformação apenas em personagem ficcional.

Neste artigo, lidaremos basicamente com letras que tratam de personagens marginais do chamado tango-canção, que começa a ser elaborado pela *Guardia Nueva*. As letras da *Guardia Vieja* eram descritivas e, naquelas que tratavam de personagens marginais, estes ocupavam sempre a instância de locutor que falava para outros *compadritos*, se caracterizavam como hedonistas e se vangloriavam de suas façanhas como valentões, bons dançarinos e mulherengos. Não encontramos, em nenhuma dessas letras, uma associação entre a marginalidade e o destino ou à sina. Já o tango-canção, cujo marco é a composição *Mi noche triste*, composto por Pascual Contursi em 1916, tem estrutura narrativa e comumente tom melodramático. Além disso, naqueles onde aparecem personagens marginais, estes podem ocupar tanto a instância de locutor, como a de alocutário ou, ainda, a de personagem. Não localizamos *milonguitas* nas letras da primeira fase do tango, sendo a primeira composição encontrada a tratar dessa figura feminina o tango-canção *Maldito tango*, de 1916, que tem música de Osmań Pérez Freire e letra de Luis Roldán.

Semelhantemente ao que descrevemos sobre o caso do samba, também o tango, em suas origens, fazia-se presente nas festas católicas ocorridas em Buenos Aires no fim do século XIX, segundo apontam Lamas e Binda (2008: 78-96). Apesar dessa proximidade, a menção a Deus nas letras selecionadas desse gênero é bastante mais escassa do que nos sambas. Encontramos alusões a Deus e à Virgem Maria, mas geralmente em expressões de desejo ou interjeições quase lexicalizadas, como vemos nos exemplos abaixo:

*Quiera Dios que no te cache/ la mala vida fulera (Mala Entraña, Enrique Maciel e Celedonio Flores, 1927)*

*¡Dios te ayude, compadrito/ de papel maché! (Compadrón, Luis Visca e Enrique Cadícamo, 1927)*

*“Qué fenómeno” ¡Dios mío!/ ¡Quién te ha visto y quién te ve! (¡Qué fenómeno!, Anselmo Aieta e Enrique Dizeo, 1929)*

*Mientras vos, al llegar el domingo/ te vas a Palermo tranquilo a jugar,/ yo le ruego  
a la Virgen que ganes/ pa' verte contento... Pa' eso, nomás. (¡Qué calamidad!,  
Bernardino Terés e Pascual Contursi, 1925).*

Ademais, encontramos também letras onde se coloca em dúvida a própria existência divina:

*Vida cruel y cobarde,/ te has ensañado en mi mal/ y no me das ni lágrimas/ pa'  
poderla llorar./ Vida maula y canalla,/ traicionera y feroz,/ me has basureao el alma,/ y  
¡y me dicen que hay Dios! (Ofrenda maleva, Guillermo Cavazza e Jacinto Font, 1931)*

*Los amigos se cotizan/ en las malas y en las buenas./ A mí me dieron la chaucha/  
y la reparto con vos./ Con esos cuatro manguillos/ se acabarán nuestras penas/ y  
entonces sí que podemos.../ ¡podemos pensar que hay Dios! (Preparate pal domingo,  
Guillermo Barbieri e José Rial, 1931)*

De forma semelhante ao encontrado no samba, também nos tangos observamos a associação do *malevaje* a um destino, mas essa condição é posta como um castigo, como vemos em *Ventarrón*, composto por Pedro Maffia e José Horacio Staffolani em 1933:

*Entre el malevaje,/ Ventarrón a vos te llaman.../ Ventarrón, por tu coraje,/ por tus  
hazañas todos te aclaman.../ A pesar de todo,/ Ventarrón dejó Pompeya/ y se fue  
tras de la estrella/ que su destino le señaló./ Muchos años han pasado/ y sus guapezas  
y sus berretines/ los fue dejando por los cafetines/ como un castigo de Dios.*

Tanto no caso dos *compadritos* como no das *milonguitas*, na maioria das vezes, o destino está associado a uma circunstância social e/ou familiar desencadeante para a condição de marginal:

*Yo he nacido en Buenos Aires/ y mi techo ha sido el cielo./ Fue mi único consuelo/  
la madre que me dio el ser./ Desde entonces mi destino/ me arrastra en el padecer.  
(Matasano, Francisco Canaro e Pascual Contursi, 1914)*

*Yo de mi barrio era la piba más bonita,/ en un colegio de monjas me eduqué/ y  
aunque mis viejos no tenían mucha guita/ con familias bacanas me traté./ Y por  
culpa de ese trato abacanado/ ser niña bien fue mi única ilusión,/ y olvidando por  
completo mi pasado,/ a un magnate entregué mi corazón. (De mi barrio, Roberto  
Goyheneche, 1923)*

Também é colocada como fruto de uma ação do próprio personagem:

*Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente/ ni un cafisho de averías el que al vicio te largó.../ Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente...* (Margot, José Ricardo, Carlos Gardel e Celedonio Flores, 1921)

Como dissemos, todos os casos de letras de tango aqui mencionados são tangos-canção que, entre outras questões, se caracterizam pelo tom melodramático que, em alguns casos, especialmente quando se trata das *milonguitas*, beira a sordidez. Segundo o estudioso Martín-Barbero (1997: 184), obras melodramáticas já podem ser encontradas na Europa pós-Revolução Francesa. No entanto, o autor considera que é no circo *criollo* da Argentina onde se forja um espetáculo popular de caráter melodramático que desembocará nas radionovelas e também em outros produtos culturais deste país, como acreditamos ser o caso do tango. Pensamos que esse tom melodramático tão presente no tango-canção favorece essa perspectiva negativa de como é colocado o pertencimento à marginalidade nessas letras.

Ressaltamos também outra característica que encontramos na discursividade argentina que acreditamos estar atrelada a este aspecto localizado nessas letras de tango. Conforme mencionamos anteriormente, o *gaucho* da literatura gauchesca era um personagem ficcional que se relacionava a um mundo dos pampas livres que não existia mais. Vimos também que o *compadrito* das letras de tango da *Guardia Vieja* tinha tom mais humorístico e falava para iguais. Já o da *Guardia Nueva* do tango-canção foi gradativamente perdendo a voz, passando de locutor para alocutário ou apenas personagem. Acrescentamos que este *compadrito*, herdeiro urbano do *gaucho*, também representava um mundo que já não existia, uma cidade de Buenos Aires que estava sendo modernizada e rapidamente modificada, como fica claro nas letras de *Don Juan Malevo*, com música de Eduardo Becar e letra de Francisco Lomuto (1926), *Ventarrón*, com música de Pedro Maffia e letra de José Horacio Staffolani (1933), ou *El Tigre Milán* de Francisco Canaro (1934). Nessas letras, os personagens *compadritos* se encontram em uma época de ouro idealizada de um passado que já não existe mais, assim como não existem mais os próprios *compadritos*. Este tom se estende também ao caso das *milonguitas*, que abandonaram sua origem de meninas inocentes de bairros e *arrabales* idealizados – descritos como muito próximos ao mundo rural da literatura gauchesca – em busca do luxo ilusório do centro da capital portenha. Dessa forma, essas letras, além do tom melodramático, também são sumamente nostálgicas.

## Conclusão

Como vimos, tanto no caso brasileiro como no caso argentino a condição de marginal social está relacionada ao destino, à sina ou a desígnios divinos. No entanto, uma característica muito marcante que diferencia as letras desses dois gêneros musicais quanto a esse aspecto é o fato de que nos tangos encontramos muito menos menções a intervenções divinas. Ademais, no caso argentino, a con-



dição de marginalidade é colocada sempre como negativa, além de que o sujeito é posto como causador dessa condição. Já no brasileiro, essa condição é colocada na maioria das vezes como algo positivo e que independe do sujeito.

Outro aspecto importante a destacar é que muitos dos compositores dos sambas com que trabalhamos se viam a si mesmos como malandros, o que não acontecia no caso do tango. Além disso, ainda que o malandro idealizado dos sambas, de terno branco e navalha, tenha se tornado também um ser ficcional, esta figura se adaptou e está presente em letras de samba compostas até hoje.

Por fim, mencionamos os resultados apontados pelo corpus da dissertação defendida por Martín Russo (2013) que vão ao encontro dos resultados apontados neste artigo. O estudo trabalhou com transcrições de narrações de gols, das mesmas partidas disputadas entre equipes brasileiras e argentinas, realizadas por narradores argentinos e brasileiros. Nesse corpus encontramos que no caso brasileiro muitos dos gols eram associados à sorte do jogador ou mesmo à intervenção divina, enquanto nas narrações argentinas em nenhum momento essa relação era estabelecida, sendo sempre o gol relacionado a própria habilidade do jogador. Essa constatação nos leva a crer que pode haver em outros gêneros da discursividade brasileira o aspecto divino ou da sorte como definidor das ações e resultados obtidos pelo sujeito, enquanto na argentina isso se coloca como mais relacionado a sua própria escolha ou mérito.

### Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ARCHETTI, Eduardo P. O “gaucho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, Abr. 2003. <http://goo.gl/3AXXHS>. (18/01/2012)
- BECKER, Howard S. *Outsiders: estudo de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BORGES, Jorge Luis; BULLRICH, Silvina (org.). *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo: USP, 1970, 67-89.
- CARRETERO, Andrés. *El tango, la otra historia*. Buenos Aires: Margus, 2004.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1997.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ FAPERJ, 2009.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Princípios de semântica linguística (dizer e não dizer)*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa, Victoria 79, 1872. <http://goo.gl/qK3SeN>. (24/03/2012)
- LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña: 1880-1920*. Unquillo: ABRAZOS, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MENEZES, Andreia dos Santos. *Entre pátrias, pandeiros e bandoneones: o embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917-1945)*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2012. <http://goo.gl/uTHMCQ>. (11/10/2014)
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- ROCHA, Gilmar. “Eis o malandro na praça outra vez”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, 2º sem. 2006, v. 10, n. 19, 108-21. [http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20070621145500.pdf](http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621145500.pdf). (12/04/2012)
- RUSSO, Martin Ernesto. *A voz do torcedor e do hincha na narração de gol no futebol do Brasil e da Argentina*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 2013. <http://goo.gl/p5YXRU>. (10/10/2014).
- SALAS, Horacio. *Tango: una guía definitiva*. Buenos Aires: Ediciones B, 2008.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. <http://goo.gl/yfMJ2c>. (18/09/2012)

---

# Gilberto Freyre, ensaísta intercontinental às bordas do Brasil e da Argentina. Diálogo intelectual rio-pratense e recepção argentina

Davidson de Oliveira Diniz<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo discute uma faceta pouco conhecida na obra do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre: a rede de contatos intelectuais e as trocas epistemológicas do ensaísmo freyreano com a América Hispânica. Partimos, para isso, de sua colaboração no jornal argentino *La Nación* na década de 1940, bem como da recepção argentina do referido escritor. É posto em xeque, com isso, o cânone do ensaísmo freyreano a contrapelo do que assegura a fortuna crítica da obra referida, isto é, o ensaísmo de Gilberto Freyre teria se recusado a comparar o Brasil com as regiões culturais de colonização hispânica, assim considerando as articulações da cultura brasileira apenas com as zonas culturais emergentes da colonização exclusivamente lusitana.

**Palavras-chave:** Gilberto Freyre; ensaísmo latino-americano; Brasil; Argentina.

**Abstract:** This paper discusses a little-known facet on the Brazilian sociologist Gilberto Freyre's work: the intellectual contacts and the epistemological exchanges of the freyreano essayism with the Hispanic America. We start, for doing so, from his cooperation in the Argentinean newspaper, *La Nación*, throughout the 1940s, as well as the Argentina reception of this writer. It is called into question, through this, the freyreano essayism canon against the grain of what ensures the critical fortune of the referred work, that is, Freyre's essayism reportedly refused to compare Brazil with cultural regions of Hispanic colonization, thus considering Brazilian culture as-sociation only with emerging areas of exclusively Lusitanian colonization.

**Key-words:** Gilberto Freyre; Latin American essayism; Brazil; Argentina.

---

1 Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Email: davis.diniz@gmail.com.

## Introdução

Ao longo do ano de 1941 o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre percorre alguns países do cone sul latino-americano: Paraguai, Uruguai e Argentina. A princípio a viagem cumpriria com as celebrações da lua de mel entre o escritor e a sua esposa, Maria de Guedes. Mas a viagem se tornaria produtiva também do ponto de vista profissional. E assim resultaria tão influente que Freyre viria a ampliar alguns de seus conceitos em direção à parte de colonização espanhola das Américas. A partir daí é possível estabelecer – como pontuaremos a seguir – uma busca por abrangência (senão reformulação) conceitual acerca do que já havia sido dito por Freyre no que tange à colonização portuguesa no continente.

O autor de *Casa-grande & senzala* (1933) regressa dessa viagem tendo criado uma rede de contatos capaz de mantê-lo, desde Recife, em diálogo com os países nomeados acima mediante publicações em jornais e revistas locais. Exemplo disso é a inserção do ensaísmo freyreano no sistema literário argentino mediante sua colaboração no jornal *La Nación*.

Serão discutidos, portanto, os seguintes pontos: de um lado, a proposição freyreana de “interamericanismo” cuja intenção é pensar a especificidade acerca da oposição continentalismo/insularidade das Américas; e, de outro, a recepção e o diálogo com o campo intelectual argentino mediante as colaborações com o jornal da família Mitre. Tais pontos suscitam parte consubstancial de uma cartografia ainda inexistente em torno do comparatismo literário e sociológico entre Argentina e Brasil. Sobrevém dali – ao fim e ao cabo – uma trama intelectual cujos fios enredam nomes como os de Martín Garcia Mérou, Benjamin De Garay, Ricardo Sáenz Hayes, Lúcia Besouchet, Newton Freitas, etc. Vejamos como isso sucede.

### **A primeira recepção rio-pratense. Freyre correspondente em *La Nación*. O encontro com Benjamin De Garay. Ricardo Sáenz Hayes e a remissão a Martín Garcia Mérou**

“Interamericanismo” é o artigo inaugural através do qual Freyre inicia a sua colaboração em *La Nación* a oito de fevereiro de 1942. A noção de “interamericanismo” resulta, fundamentalmente, da ideia de América enquanto um arquipélago sociológico constituído por um conjunto de ilhas culturais – algo não muito distinto, portanto, daquilo que já havia proposto Freyre para o caso brasileiro e sua unidade territorial. Sugere-se que a constituição do continente descreve uma “característica definitiva: a de combinar a unidade com a variedade”. E com isso propõe-se a sobreposição das forças de intensidades regionais interamericanas e das qualidades provinciais não somente de ordem econômicas ou políticas, mas, também, culturais. “Interamericanismo” evoca a diversidade, a harmonia e também o equilíbrio de an-

tagonismos continentais.<sup>2</sup> Designa que nem as ilhas devem ser negligenciadas pelo critério de continentalidade, nem tampouco deve o continente ser desprezado por um estreito critério de insularidade dos povos ou nações das Américas (Cf. FREYRE 2003a: 47-52).

Por sua vez, “Americanismo e hispanismo” apareceu aos leitores portenhos a 2 de abril de 1942, também tendo sido publicado a 28 de abril do mesmo ano no jornal brasileiro Diário de Pernambuco. Notável é o dialogismo entre esse artigo e o anterior. Há que se destacar, agora, o contexto político da publicação: a política de “boa vizinhança” do presidente norte-americano Roosevelt segundo a qual caberia à América Latina desempenhar um papel de retaguarda interna na luta contra o Eixo durante a Segunda Guerra Mundial. Freyre abre o texto remetendo-se a uma polêmica suscitada por outro artigo que ele mesmo havia publicado em 1939 na revista nova-iorquina *The American Scholar*. Propõe a plena diversidade de formas de governo para as Américas, então algo contrário à homogeneização estadunidense do período em questão. Nesse sentido, Enrique Larreta e Guillermo Giucci comentam que:

Freyre lança uma advertência contra a dimensão puramente política dessas posições [a política rooseveltiana da boa vizinhança] e a vocação hegemônica dos Estados Unidos baseada em sua superioridade técnica e econômica, a qual não implica, em sua opinião, aquisição de direitos à hegemonia cultural. (LARRETA; GIUCCI 2003: 11)

Quanto ao dialogismo em relação à noção de *interamericanismo*, Freyre defende um continentalismo ou um “americanismo pluralista”, jamais uniformista. Com isso se faz signatário do “direito de cada povo da América ter sua própria forma de governo contanto que daí não resultasse perturbação para a vida do continente”, rechaçando, pois, o ideal desenvolvimentista de um “imperialismo ansioso de uniformização social e política” (FREYRE 2003f: 91-93). Uma espécie de reiteração daquele valor qualitativo das diferenças culturais do continente, portanto. A ênfase,

---

2 Em um dos capítulos do livro Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos (2006), organizado por Joshua Lund e Malcolm McNee, o crítico literário e cultural Raul Antelo (2006: 53-98) explica a tendência ao hibridismo na ensaística freyreana através da noção de “ilhas regionais” desenvolvida nos artigos publicados no jornal *La Nación*, algo que favorecia em diversos momentos diferentes tipos de afinidades culturais no contexto latino-americano. Portanto, reconhecemos nessa obra – especialmente no artigo de Antelo – a prefiguração da hipótese desenvolvida acima. Quanto à heterogeneidade metodológica presente na obra freyreana, caberia menção aos trabalhos de Elide Rugai Bastos (1998 e 2003) que, para além do tributo pago à obra de Franz Boas, intertextualidade declarada pelo próprio Freyre, se ocupa da influência de autores espanhóis vinculados à *Escuela de Madrid* no pensamento do sociólogo brasileiro (especialmente nomes emergentes das gerações de 98 e 14, a saber, Ganivet, Unamuno e, posteriormente, Ortega y Gasset).

entretanto, é o quadro político do continente, como podemos notar na seguinte ressalva a ser transcrita:

(...) que a condição sociológica de “ilha” de cada grande povo americano não pode significar dependência de qualquer dos blocos de onde nos vieram os elementos principais de formação de cultura. Tal dependência seria colonialismo. E colonialismo de sabor político. Por conseguinte contrário não simplesmente às formulas mas às tendências mais íntimas do americanismo como expressão de cultura nova e mais livre que a europeia. (FREYRE 2003f: 93)

Segue regular a colaboração de Freyre em *La Nación* até o ano de 1944, data a partir da qual o envio de artigos ao jornal argentino é interrompido devido a violações da correspondência pessoal do escritor brasileiro.<sup>3</sup> No jornal dos Mitre aparecem “*Un nuevo humanismo en el Brasil: el científico*” (10 de maio de 1942); “*Un paladín del moderno humanismo brasileño: Euclides da Cunha*” (12 de julho de 1942); “*Prudencia portuguesa*” (6 de setembro de 1942); “*Aspecto religioso de la formación del Brasil*” (27 de setembro de 1942); e ainda uma série de resenhas de livros de autores brasileiros publicados naquele período. Todos, enfim, já dedicados à apresentação de temáticas do campo intelectual brasileiro ao público portenho, e não mais direcionados ao *éthos* americano como havia sido o caso dos dois primeiros artigos de sua colaboração em *La Nación*.

No Brasil o autor chega a publicar dois artigos em jornais do Recife e Rio de Janeiro com os respectivos títulos: “Um exemplo argentino” aparece a 26 de abril de 1942 no *Jornal do Commercio*; e “Outro exemplo argentino” é publicado a 3 de maio de 1942 no jornal carioca *A Manhã*. Do primeiro resulta um elogio ao culto cívico que a República Argentina destina aos “aos grandes homens d’armas e aos grandes homens e letras”, isto é, aos estadistas e aos poetas nacionais. O segundo artigo celebra as instalações e o serviço hoteleiro de Buenos Aires em detrimento dos hotéis brasileiros. Freyre não identifica no Brasil o desenvolvimento de uma mesma lógica portenha no que respeita à hospedaria comercial, dando, para tal comparação, o argumento de uma forte herança da hospitalidade patriarcal na cultura brasileira.

Maior destaque cabe, contudo, à entrevista concedida ao jornal carioca *A Manhã*, quando de sua volta das três mencionadas repúblicas sul-americanas. Nessa entrevista Freyre destaca o seguinte:

3 Dois anos antes Freyre havia sido detido pela polícia de Recife. Foi inclusive levado preso à Casa de Detenção em razão de ter denunciado, em artigo publicado no Rio de Janeiro, atividades “nazi-racistas” no Brasil, acobertadas, segundo ele, pelo Governo do Estado de Pernambuco. A partir daí é constante tanto a violação quanto o extravio da correspondência freyreana. Fato este que explica, entre outras coisas, as dificuldades em manter a colaboração com o jornal argentino.

A impressão mais forte que trago dos países do Prata e do Paraguai é a de que chegou o momento de se iniciarem entre esses povos e o Brasil relações de cultura que envolvam os melhores e mais altos valores de cada povo.

(...) Aliás, ninguém deve pensar em aproximação intelectual que signifique a subordinação do espírito crítico, do espírito pesquisador e criador, àquelas “conveniências” e àqueles exageros, de discricção, de convencionalismo e de falsa polidez, em que se requintam alguns diplomatas, de carreira ou não. (FREYRE 2003l: 186-87)

O ensaísta brasileiro propõe através dessa entrevista um projeto de aproximação cultural capaz de dar uniformidade e regularidades às relações entre o Brasil e a América Latina. Evoca algo mais verdadeiro e também mais substancial do que as aproximações de cunho meramente diplomático via de regra estimuladas pela vaidade oficial dos estadistas. Sua defesa, enfim, é por uma efetividade quanto à interação cultural das partes envolvidas. Tanto é assim que, ao final da referida entrevista, ele se valera do alcance imediato e abrangente do meio de comunicação a que fala a fim de fazer uma solicitação à Academia Brasileira de Letras:

Por seu intermédio, meu caro diretor de *A Manhã*, faço um apelo à Academia Brasileira de Letras, no sentido de procurar manter, nos países do Prata e no Paraguai, cursos de história, arte, literatura e ciência brasileiras, que reatem a brilhante tradição do curso do professor Roquette Pinto, ainda hoje lembrado por cientistas e intelectuais paraguaios. (FREYRE 2003m: 189)

Mencionando o nome Edgar Roquette Pinto (1884-1954) Freyre remonta à missão docente daquele quando do curso de fisiologia oferecido, durante o ano de 1920, na Universidade de Assunção (Cf. FREYRE 2003c: 79-82). Dos contatos de Freyre no Paraguai são destacados, ainda, os nomes de Dom Arsenio Lopes Decoud, aristocrata paraguaio que, segundo o brasileiro, surpreende pela cultura literária e pelas recordações do modernista nicaraguense Rubén Darío e do brasileiro Olavo Bilac, aos quais Dom Arsenio havia conhecido em 1906 no Rio de Janeiro durante a Conferência Pan-americana;<sup>4</sup> são ainda mencionados Carlos Andrade, ex-ministro da Justiça e, àquela ocasião, diretor do jornal *El Tiempo*; Natalício Gonzáles, que viria a ser presidente do Paraguai oito anos depois; e os estudos do historiador Fulgencio R. Moreno que, segundo Freyre, ofereciam “provas documentais inquestionáveis” quanto à ascendência brasileira do perpétuo ditador paraguaio José Gaspar Rodríguez de Francia (Cf. FREYRE 2003; 2003j). Já a propósito do Uruguai são negritos nomes como o de Batista Luzardo, embaixador brasileiro residente em Montevidéu, destacando a sua iniciativa de fundar o Instituto de Cultura Brasil-Uruguai; do dire-

4 Justamente nessa ocasião, Rubén Darío escreve um poema em celebração dos E. U. A., “*Salutación al Águila*”, cuja epígrafe – “*May this grand Union have no end!*” – é do poeta e diplomata brasileiro Fontoura Xavier.

tor da *Revista Nacional*, Montero Bustamente; do filólogo Boaventura Caviglia; do folclorista Ildefonso Pereda Valdez; entre outros que fazem a lista.

A propósito do inventário onomástico argentino com que Freyre toma contato, ali aparecem os nomes de Luis Mitre, diretor do jornal *La Nación*; Ricardo Levene, então presidente da Academia Nacional de História e que já àquela época desenvolvia um esforço notável no sentido de tornar conhecida a literatura brasileira na Argentina;<sup>5</sup> Ramon Carcano, brasilófilo argentino; Benjamin De Garay, tradutor de diversos autores brasileiros e responsável por consultorias prestadas a Levene; e de Ricardo Sáenz Hayes, ensaísta e jornalista argentino. Estes dois últimos nomes demandam linhas à parte, visto permitirem verticalizar o tema em discussão.

Benjamin De Garay<sup>6</sup> é quem traduz a primeira edição em língua espanhola de *CG & S*, publicada em Buenos Aires em 1942 pela *Comisión Revisora de Textos de Historia y Geografía Americana*.<sup>7</sup> Freyre presta-lhe homenagem com o artigo

- 
- 5 Ainda que Freyre não comente é oportuno mencionar que, àquela ocasião, Levene se ocupava de um projeto editorial a fim de publicar obras de história argentina no Brasil e de história brasileira na Argentina. Dita proposta, além dos mais, aproxima Levene de outro intelectual brasileiro, Pedro Calmon, quem, do lado brasileiro, somava-se ao projeto. Trata-se, na verdade, de um intercâmbio assinado entre os presidentes Agustín Justo e Getúlio Vargas entre os anos 1933 e 1935. Daí surgiu uma série de convênios e cooperação cultural do qual emerge a “*Biblioteca de novelistas brasileños*” (Editorial *Claridad*), editada por Levene e com a participação de Benjamin De Garay como tradutor, e a “*Biblioteca de autores brasileños traducidos al castellano*”, editada de 1930 a 1951 e presidida por Pedro Calmon a partir de financiamentos do Itamaraty. Ambos, nesse sentido, são antecedentes concretos do livro *Brasil e Argentina*. Um ensaio de história comparada (1850-2002), de Fernando Devoto e Boris Fausto, publicado no Brasil pela Editora 34, 2004.
- 6 Já a partir dos anos de 1920 De Garay está em trânsito constante entre Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo. Encontra-se, nesse momento, próximo de Monteiro Lobato. Eles são possivelmente apresentados pelo editor santafesino Manuel Gálvez em razão da tradução de *Urupês*, que veio a acontecer em 1921 pela editora *Pátria*, traduzida ao castelhano por De Garay a pedido de Gálvez. Também no referido período De Garay envolve-se com o modernismo brasileiro, tendo integrado a revista *A colméia*. Inspirado em publicação que circulava em Buenos Aires entre os anos de 1917 e 1925, De Garay traz ao Brasil o projeto “A novela semanal” cujo primeiro exemplar sai, no Brasil, em 1921, trazendo, entre outros, o texto “Os negros” de Lobato. A partir daí intensifica-se cada vez mais a tradução e publicação de autores brasileiros na Argentina. Um deles será Graciliano Ramos, cuja correspondência com De Garay pode ser consultada no livro recentemente publicado por Pedro Moacir Maia, *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamin De Garay e Raúl Navarro*, Editora EDUFBA, 2008.
- 7 A obra referida é publicada em dois tomos, sendo que o segundo deles sai um ano depois, em 1943, pela editorial Emecé, “*Colección Grandes Ensayistas*”, sob a direção do escritor e ensaísta argentino Eduardo Mallea. Também nesta edição aparece o mesmo prólogo de Ricardo Hayes, páginas XI-XLVI. Em 1942 uma prévia de *CG & S* sai pela revista *Sur*, num. 96/ “*Homenaje al Bra-*



“O velho Garay”, publicado a 10 de fevereiro de 1943 no *Jornal do Commercio* de Recife. É Benjamin De Garay que recebe Freyre e Maria Guedes no cais de Buenos Aires. No referido artigo, o escritor recifense destaca que àquele momento De Garay contava já algo em torno de três décadas de vida dedicada à literatura brasileira. “Para Garay” – diz Freyre – “um escritor brasileiro, mesmo o mais medíocre, é quase como se fosse um rei. (...) A literatura brasileira há trinta anos que é sua Pasárgada” (FREYRE 2003h: 105). A menção honrosa a Garay é tamanha que este aparece ao lado de outros nomes dedicados à divulgação da literatura brasileira fora do Brasil, tais como Isaac Goldberg, no que diz respeito aos Estados Unidos, João de Barros em Portugal, e Vitor Orban na França. Com o artigo em questão Freyre reivindica tanto da Academia Brasileira de Letras quanto do Governo Brasileiro um prêmio ou comenda honrosa para o argentino, mérito que lhe caberia em razão de uma vida dedicada à divulgação das letras brasileiras em língua castelhana.

Já Ricardo Sáenz Hayes é quem prefacia a edição de *CG & S*. Tem a tarefa de apresentar a obra freyreana ao público argentino.<sup>8</sup> Cabe destacar desse prefácio sobretudo o título da primeira seção: “Redescobrimento da Argentina e o Brasil em suas relações intelectuais”. Apresenta-se ali o contexto de recepção da obra freyreana na Argentina, permitindo identificar, ainda, o incipiente interesse por parte da intelectualidade argentina pela brasileira e vice-versa. Sáenz Hayes ressalta que “valores genuínos da literatura brasileira foram celebrados na República Argentina” desde o período dos primeiros viajantes. E, remontando-se ao contexto de tal publicação, observa:

---

*sil*”, número este que traz outros escritores brasileiros como a jovem Clarice Lispector de então. Em 1943 sai também pela revista *Sur*, num. 105, o prefácio de Hayes que fora agregado à edição argentina de *CG & S*. Ademais, é possível vincular a publicação de Freyre por Mallea, pela editora Emecé, ao fato de este último estar a cargo da seção literária do jornal *La Nación*. Sendo Mallea uma figura central no grupo *Sur*, explica-se, também, o ingresso de Freyre na revista de Victoria Ocampo. Anos mais tarde, em 1950, a revista *Ficción* também publicaria um número especial sobre o Brasil, porém abrangendo um número maior de autores que *Sur* em 1942.

- 8 A posterior edição de *CG & S* (já editada na Venezuela pela coleção Biblioteca Ayacucho a meados dos anos 1970) não mantém o referido prólogo, o qual, destacadamente, cumprira a tarefa de articular um viés dialógico entre a obra de Freyre e o pensamento latino-americano, enfatizando, sobretudo, o ensaísmo argentino. Em substituição, então aparece a tradução de um dos prefácios da edição brasileira assinado por Darcy Ribeiro que, todo o contrário da apresentação de Hayes, não se ocupa de uma contextualização da obra no contexto amplo do ensaísmo latino-americano, nomeando, assim, apenas Fernando Ortiz, antropólogo cubano que havia cunhando o conceito de “transculturação”. A edição de *CG & S* da Biblioteca Ayacucho, entretanto, oferece ao público de língua castelhana as intervenções de Freyre nas posteriores edições, agregando, com efeito, notas e alterações ao texto originalmente publicado. É mantido o texto da primeira tradução de Garay, cabendo a Lucrecia Manduca a tradução da parte então incorporada à revisão e ampliação do texto freyreano tal como aparece a partir da 16ª edição brasileira.

De diferentes formas, temos demonstrado nossa curiosidade pelo que, em seu tempo, perdura como fruto sutil da inteligência. Conhecemos algo mais que o sol de fogo, ingenuamente evocado como traço destacado de uma décima infantil, a fresca palmeira e o aromático.

(...) Ninguém afirmaria hoje com exatidão que a Argentina e o Brasil se ignoram de modo absoluto.

(...) Em boa hora, o livro argentino apresenta-se nos principais comércios do Rio, de São Paulo e de Belo Horizonte – vi com bastante amor próprio –, ao tempo em que o brasileiro aparece nos nossos e ostenta nomes de pensadores que divulgam, como o de Gilberto Freyre, a cultura do Brasil moderno. (SAÉNZ HAYES 2003: 140, 142-43)

Ao nome de Freyre, Sáenz Hayes agrega uma farta lista de autores brasileiros que tempos antes havia sido lida pela intelectualidade argentina.<sup>9</sup> Da parte Argentina, Sáenz Hayes destaca o papel desempenhado por Ricardo Levene quanto à publicação de autores brasileiros naquele país e, fundamentalmente, o gesto inaugural de Martín Garcia Mérou, autor do qual nos deteremos em instantes.

Freyre, por sua vez, publica uma resenha a propósito do livro de Sáenz Hayes, *El Brasil moderno* (1942). Com “Um argentino escreve sobre o Brasil” o sociólogo brasileiro destaca a aptidão do escritor argentino para captar a modernização do país àquele período. Tal livro, segundo Freyre, não só contribuíra para reverter o hiato geracional de uma postura argentina “um tanto desinteressada e às vezes até desdenhosa” do Brasil, como também desmistificava que o país, sobretudo o Rio de Janeiro, era fundamentalmente “beleza natural”, “paisagem”, etc. Entretanto, a obra em questão apresenta uma falha segundo a avaliação de Freyre. Refere-se à inaptidão para apreender uma “modificação recente na vida e na cultura brasileira”, assim deixando “na sombra” a “transformação psíquica e social por que vem passando a América portuguesa”. Ou seja, a libertação de complexos no que diz respeito às origens ibérica do Brasil para a qual contribuía a própria obra freyreana àquela ocasião (Cf. FREYRE 2003i: 111-12).<sup>10</sup> A resenha, de todo modo, é bastante favorável ao livro de Sáenz Hayes. Freyre finaliza: “A verdade (...) é que nos deu o livro mais

9 Segundo Sáenz Hayes, a República Argentina já havia celebrado a literatura brasileira através da poesia Gonçalves Dias, das traduções de Odorico Mendes para textos de Homero e Virgílio, dos escritos de Domingo José Gonçalves de Magalhães (Visconde de Araguaia), do romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, do romance Dom Casmurro, de Machado, de O mulato, de Aluizio de Azevedo, da História da literatura brasileira, tanto a de Sylvio Romero quanto a de José Veríssimo, e, ainda, dos textos de Ronald de Carvalho e de Minha formação de Joaquim Nabuco.

10 Freyre esclarece mais detalhadamente o que entende por libertação do trauma brasileiro com relação às raízes ibéricas nos trópicos em artigo publicado na década de 1960, a saber: “Uma visão quase apologética do comportamento hispânico ou ibérico nos trópicos”.

consciosos e mais inteligentes sobre o Brasil moderno aparecido nestes últimos anos”. (Cf. FREYRE 2003i: 113)

De tal maneira se caracteriza o gesto dialógico entre os dois escritores. São textos sucintos – um prefácio e uma resenha. Permitem elencar, porém, pontos de riqueza quanto à prefiguração da comparação entre tais países. Exemplo disso – vejamos a seguir em ambos os autores - é a remissão a Martín Garcia Mérou, autor de *El Brasil intelectual* (1900), quando são elaboradas as respectivas genealogias referentes às primeiras formações discursivas acerca do comparatismo entre Argentina e Brasil:

A despeito da indiferença argentina pela cultura brasileira, não deixou de haver, nos últimos trinta ou quarenta anos, entre os dois países, iniciativas de autênticos homens de letras, de jornalistas de responsabilidade intelectual, de cientistas e artistas de fato e não apenas de rótulo, no sentido de nos conhecermos melhor e de nos esmarmos (*sic*) reciprocamente.

Ainda hoje o livro de Garcia Mérou sobre o Brasil é um livro lido e citado entre nós; enquanto o argentino culto distingue Oliveira Lima e Aluizio de Azevedo dos intercambistas banais, para exaltar num e noutros duas inteligências brasileiras durante largos anos associados superior e desinteressadamente à cultura e à vida argentina.

Mas foram esforços isolados, esses, de intelectuais de alto valor. O mais constante intercâmbio aparentemente intelectual entre nossos países continua uma superficial troca de amabilidades em que, em geral, se salientam letrados de segunda ordem, favorecidos por comissões oficiais ou oficiosas. Em geral, note-se bem; porque as exceções se impõem à nossa atenção. E como exceção é que se destaca o Sr. Sáenz Hayes com seu livro *El Brasil moderno*. (Cf. FREYRE 2003i: 108)

Embora, de maneira geral, pouco seja lembrado, não posso esquecer o nome de Martín Garcia Mérou, diplomata, viajante e homem de letras argentino. Seu livro *El Brasil intelectual* é difícil de encontrar, mesmo em loja de leilão. Garcia Mérou, espírito culto e perspicaz, era por natureza um caçador de valores novos. Mas no que possuía algo de jornalista era na urgência de revelar suas explorações bibliográficas, e num estilo solto, ágil, claro, bom para a compreensão do maior número de leitores. Garcia Mérou é o mais qualificado comentarista da literatura brasileira na Argentina. (SAÉNZ HAYES 2003: 140-41)

No que diz respeito ao comparatismo entre a Argentina e o Brasil, *El Brasil intelectual* de García Mérou deve ser entendida como uma obra de “começo”, o *beginning* da proposição conceitual cunhada por Edward Said (1975: 5 *passim*).<sup>11</sup> Não

11 “O começo (*beginning*)”, diz Edward Said, “é o primeiro passo na produção intencional de sentido”. Oposto à “origem” (*origin*) – proposição que, segundo o léxico conceitual do crítico

é o primeiro texto a incitar tanto a aproximação intelectual quanto a comparação entre os países. Tal obra, entretanto, sistematiza de maneira inaugural uma tópica acerca da questão. Por isso a sua distinção. *El Brasil intelectual* figura como um “grau zero” a propósito da sistematização do comparatismo literário e sociológico entre Argentina e Brasil, marco discursivo ao qual estarão necessariamente vinculadas as investigações posteriores.

A preocupação de García Mérou – como seria de toda uma época – consiste em se perguntar pela especificidade da literatura argentina, da literatura brasileira, enfim, pelo conceito de literatura nacional. Para aquele autor é crucial o questionamento das noções de fonte (Europa) e influência (Américas). Parece-lhe pertinente, por tudo isso, o comparatismo entre um Brasil intelectual com uma Argentina letrada. Ambos os países, ambas as literaturas, concebe García Mérou, padecem de nascimentos fatalmente equiparáveis. *El Brasil intelectual* vem a cumprir dita tarefa, pois, segundo o escritor e diplomata argentino, o comparatismo não só era visivelmente precário senão mesmo inexistente àquela época:

*Por el momento, no conozco nada escrito entre nosotros respecto a ese gran país [Brasil], a no ser un interesante análisis de la Confederación dos Tamoyos, el poema de Magalhaes, escritor por Juan María Gutiérrez; algunos juicios literarios de Ernesto Quesada; la soberbia descripción de un trozo de naturaleza fluminense, que encuadra una de la bellas escenas del Fruto Vedado de Groussac, y las páginas literarias que le dedicó Sarmiento, en sus hermosos Viajes, ampliadas e rectificadas en parte algunos años más tarde, después de sus largas pláticas con el joven Emperador y sepultadas en un viejo libro difícil de encontrar hoy. En ellas, está impresa la garra pujante de nuestro gran escritor y, á pesar de sus descuidos de forma, merecen sacarse de la obscuridad del olvido en que reposan y donde escasos neófitos tiene el valor de buscarlas. (GARCÍA MÉROU 1900: 14)*

A sequência do trecho remonta à avaliação de Sarmiento sobre o Rio de Janeiro, em seu livro *Viajes*. Apressadamente, o escritor unitarista e futuro presidente da República Argentina escreve ao *Señor don Miguel Piñero* a 8 de fevereiro de 1946, relatando sua temporada no Rio. É com notável deboche que Sarmiento retrata a figura do Imperador Dom Pedro II:

*Es el Emperador un joven, idiota en el concepto de sus súbditos, devotísimo i un santo en el de su confesor que lo gobierna, mui dado a la lectura, e [sic] según el*

---

palestino, consiste em suplantar uma associação religiosa por outra secular – o “começo” de um escritor, o “começo” de uma obra, ou, como sugerimos aqui, o “começo” de um projeto, de uma sistematização ou método comparativo, busca, portanto, produzir uma série de operações a fim de ou bem vinculá-los ou bem desviá-los de uma tradição anterior, fundamentando, assim, a posterior factibilidade de algo ainda em processo.

*testimonio de un personaje distinguido, excelente jóven que no carece de inteligencia, aunque su juicio esté retardado por la falta de espectáculo, e las malas ideas de una educación desordenada. (SARMIENTO 1849: 118)*

Citando a carta de Sarmiento a Mitre, quando da sua segunda visita ao Rio durante o ano de 1852, García Mérou chama a atenção para o fato de como passa a ser outro o tom sarmientino ao referir-se ao Imperador e ao Brasil, agora contemplando a ambos, diz Mérou, com “*ojos más simpáticos y major sagacidad y critério*” (GARCÍA MÉROU 1900: 15). Sarmiento recapitula para então fazer seu elogio do Brasil. E finalmente confessa a Mitre:

*He sido recibido por el Emperador (...) con una indulgencia y atención que a veces lo hacía derogar de las formalidades de la etiqueta. La cuestión del Río de la Plata ha llamado la atención de este gobierno sobre la historia, las costumbres, los hombres y las cosas de nuestro país... El Emperador, joven de veintiséis años, y dotado de cualidades de espíritu y de corazón que lo harían un hombre distinguido en cualquiera posición de la vida, se ha entregado con pasión al estudio de nuestros poetas, publicistas y escritores sobre costumbres y caracteres nacionales. Echeverría, Mármol, Alberdi, Gutiérrez, Alsina, etc., son nombres familiares a su oído y por lo que a mí respecta, habíame introducido favorablemente Civilización y Barbarie, hace tiempo, con la primera edición, habiéndose procurado después Sud-América, Argirópolis y Educación Popular... (Sarmiento apud GARCÍA MÉROU 1900: 15-16)*

Tamanha é a afinidade entre Sarmiento e o Brasil (um Brasil interessado pelas letras argentinas) nesse segundo momento que ele promete voltar a escrever sobre o país. Desgraçadamente – o tom lamentativo por nós endossado é de García Mérou –, tal promessa não é cumprida. E de tal forma contribui para o vasto hiato no comparatismo entre os países.

Publicado em 1900, *El Brasil intelectual* de Garcia Mérou, citado por Freyre e por Sáenz Hayes, vem com o propósito, portanto, de dar corpo a um *topói*, de sistematizar a proposta incipiente em Sarmiento e alguns poucos nomes das letras argentinas. E, com efeito, põe em andamento a aproximação e o diálogo intelectual entre as duas nações. “*He creído*”, García Mérou revela a seu leitor, “*que tal vez no estaría de más, para ayudar á este fin, estudiar de una manera general y sintética el movimiento actual de las letras en el Brasil*” (GARCÍA MÉROU 1900: 18).

### **Um casal de brasileiros em Buenos Aires: Lídia e Newton. Blas Matamoro e a reivindicação rio-pratense da obra freyreana**

Antes de concluir é necessário mencionar outros dois pontos vinculados ao trânsito de Gilberto Freyre e sua obra entre Brasil e Argentina. Malgrado apenas o primeiro deles aparecer diretamente relacionado à viagem de Freyre a Argentina,

tanto um quanto o outro circunscrevem algo relevante no mapeamento das trocas intelectuais entre os dois países.

Primeiramente, as tarefas realizadas em Buenos Aires pelo casal de brasileiros formado por Lídia Besouchet,<sup>12</sup> escritora e alta funcionária do Escritório Comercial do Brasil na cidade portenha, e Newton Freitas.<sup>13</sup> Atuam eles no meio intelectual e editorial portenho, sobretudo contribuindo com a imprensa e revistas culturais argentinas. É significativa, por exemplo, a publicação da coletânea *Diez escritores del Brasil* (1939) pela editora Gleizer estabelecida na cidade de Buenos Aires. Freitas, entre outras coisas, presta consultoria a editoras como a Losada, a Sudamericana, etc., recomendando nomes brasileiros a serem publicados no país. Um exemplo sintomático da tentativa de Freitas em promover a pronta aproximação cultural entre os países pode ser lido na correspondência entre este e Mário de Andrade. Fica evidente a desaprovação de Freitas em relação ao distanciamento entre os modernistas brasileiros e as vanguardas argentinas. Mário comenta em uma carta de 31 de janeiro de 1943:

Esse fandango, Newton Freitas não sabe dançar. Se perseguimos o caminho do seu pensamento e de sua obra vemos que nada existe de doutrinário na vida deste sulamericano. Sulamericano.... O próprio Newton Freitas, no seu estudo sobre Luiz Alberto Sánchez, se impacienta deste nosso isolamento na América Latina, aventando de maneira sutil e inesperada o problema das influências. É dramática a situação humana do Brasil na Sulamérica.

12 Lídia Besouchet de Freitas nasceu em Porto Alegre (RS) a 23 de maio de 1908, filha de pais nordestinos. Poeta, contista, ensaísta, romancista, crítica literária, teatróloga, caricaturista, biógrafa, historiadora. Quando criança, a família transfere-se para São João del Rei (MG). Na adolescência muda-se para Vitória (ES), onde cursa a Escola Normal, no antigo Colégio do Carmo. Começa nessa época a participar de todas as atividades culturais e artísticas capixabas. Em Buenos Aires atua como funcionária de alta hierarquia no Escritório Comercial do Brasil. Casa-se com o escritor e jornalista da embaixada brasileira, Newton Freitas. Pesquisou no arquivo da família de Gabriel Terra, do Uruguai, fonte de importantes documentos sobre o capitão da indústria no Brasil, o Barão de Mauá. Sobre este Lídia escreveu três livros, editados na Argentina e no Brasil. Reuniu e organizou a correspondência inédita entre o caudilho J. J. Urquiza e o Barão de Mauá. Fonte: IEB/USP.

13 Newton Freitas nasceu em Vitória em 1909. Trabalhou no Ministério das Relações Exteriores e foi adido cultural na Bélgica, na Inglaterra, no México, na Argélia, na França e na Espanha. Foi também diretor da Agência Nacional do Brasil. Divulgou a cultura brasileira no exterior, principalmente nos países hispano-americanos. Autor de vários livros, entre os quais aparecem *Alô afro-brasileiros*; *Ensaio americanos*; *Garibaldi na América*; *Literatura del Brasil* e *Jaburuna*. Também de sua autoria é "Lembranças antigas de Vitória", texto publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo* (n. 48, p.185-92). Faleceu no Rio de Janeiro, em agosto de 1996. Fonte: IEB/USP.

(...) Newton Freitas é o sulamericano sem sumário. (Mário de Andrade *apud* FREITAS 1975: 105-06)

Lídia publica “Gilberto Freyre em Buenos Aires” a 3 de abril de 1942. Tal artigo aparece, simultaneamente, no *Jornal do Commercio*, do Recife, e na revista paulistana *Planalto*. Trata-se de um informe sobre a visita de Freyre à cidade portenha naqueles tempos de lua de mel. Corresponde à descrição do encontro entre ambos na capital federal argentina. Das ideias compartilhadas entre Lídia e Freyre àquela ocasião sobressai a seguinte: o estancamento da “onda novelística no Brasil a partir de 1935” e, contrapartida disso, o renascimento dos “livros de crítica, de investigação sociológica e histórica” (BESOUCHET 2003: 135). A perspectiva ora compartilhada por Lídia e Freyre, sabemos, é insustentável. Para tanto, basta pensarmos em *Vidas secas* (1938), do mesmo Graciliano Ramos cuja narrativa, comenta Lídia, havia perdido força após *São Bernardo* (1934), ou, posteriormente, o *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa. Sobre tal avaliação pesa seguramente a influência sedutora trazida pela época de vigor singular do ensaísmo sociológico brasileiro tal como ocorreria naqueles anos que vieram após as publicações de Freyre, de Sergio Buarque de Holanda, culminando em 1942 com o livro *Formação do Brasil contemporâneo* de Caio Prado Jr.

Por fim, Blas Matamoro. Esse escritor argentino publica “Gilberto Freyre: um discurso do método”, capítulo que originalmente integra o livro *Lecturas americanas* lançado em 1990 pela editoria madrilense Culturas Hispânicas (*Instituto de Cooperación Iberoamericana*). A proposta conclusiva de Matamoro é pela “reivindicação rio-pratense de Gilberto Freyre” (MATAMORO 2003: 160). A leitura do escritor argentino encontra na obra freyreana uma consistente relação entre sociologia e psicanálise. Por isso, argumenta, a pertinência em aproximá-la do “revisionismo da historiografia argentina”. Isso porque ambos os casos apresentam, para Matamoro, uma diversificação metodológica e, também, a incorporação do materialismo histórico, visto lançarem mão da “sociologia de campo” e da “psicanálise da cultura”.

Freyre teria promovido, segundo Matamoro (2003: 173), uma ruptura dentro do ensaísmo latino-americano ao desconectar-se das duas tradições geracionais então determinantes no continente: o positivismo, correspondente ao tempo das primeiras repúblicas; e o “neo-espiritualismo” de princípios do século 20 (na Argentina, a geração do Centenário, e, no México, a do *Ateneo de la Juventud*). Daí, portanto, a inovação freyreana. Abandona-se o âmbito do que era exclusivamente consciente, assim como fizera Freud, para tornar possível, diz o escritor argentino, uma “História do reverso da consciência”, uma “História do proibido”, pois incorpora à rica tradição da crítica histórica as descobertas da psicanálise a ponto de instituir uma nova antropologia da cultura. (Cf. MATAMORO 2003: 175-77)

A vindicação de Matamoro chama a atenção, pois, naquele contexto, a perspectiva crítica de certo “ensaísmo progressista” denegava o espólio metodológico

trazido pela obra freyreana.<sup>14</sup> Apesar disso, Matamoro vê a possibilidade postular uma ascendência metodológica entre o revisionismo crítico argentino de então e a obra freyreana. E estabelece da seguinte maneira a dita “reivindicação rio-pratense” de Freyre:

Detive-me em exemplificar essa produção, pensando que estas linhas estão destinadas, sobretudo, a um público não argentino. Além disso, porque, se me é permitido o anacronismo, todos esses clássicos argentinos são claramente “freyreanos”. Muitos deles registraram em suas páginas as tradições orais recolhidas na rua ou no salão, quando não diretamente presenciadas ou copiadas da correspondência familiar. Era a história argentina, redigida com a liberdade literária que se permite o rapsodo épico e vista pela classe dirigente de um país em formação. Ali, tudo é válido: a opinião junto da objetividade, o relato de fatos junto da docência ético-política, o rigor documental com a imaginação romanesca. (MATAMORO 2003: 183)

Tal vindicação é possível, pois, para Matamoro, a obra freyreana permite sistematizar uma sorte de idiosincrasias de ordem metodológica então precursora – aqui uso a tal palavra à maneira do léxico borgeano<sup>15</sup> – da formação de uma literatura nacional na Argentina<sup>16</sup> e, sobretudo, da historiografia decimonônica<sup>17</sup> desse mesmo país.

### Considerações finais

A discussão do tema a propósito do intercâmbio cultural entre Brasil e Argentina em Gilberto Freyre permite lançar luz sobre um ponto não suficientemente discutido na obra do ensaísta brasileiro. É verdade que o conceito freyreano de *lusotropicalismo* implica, entre outras coisas, a concepção de um Brasil muito mais articulado culturalmente com o mundo africano setentrional e, posteriormente,

14 No prólogo da edição da *Biblioteca Ayacucho* de CS & S, por exemplo, Darcy Ribeiro explica isso como uma das decorrências em razão de Freyre ter sido um intelectual politicamente reacionário, pesando, também, o fato de que suas categorias antropológicas, ademais de tergiversar, terem sido superadas pela disciplina. (Cf. RIBEIRO 1979: ix-xli)

15 *El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro* (BORGES 1989: 712). Ou seja, de uma leitura do presente capaz de arrancar o passado do seu lugar assentamento da tradição, de determinante, para algo determinado, reformulado no tempo, sobretudo a partir das releituras da tradição e do cânone.

16 Por ocasião são citados os romances *Amalia*, de José Mármol, *A grande aldeia*, de Lucio López, o *Facundo* e, também, *Recuerdos de província*, ambos de Sarmiento.

17 São citados os seguintes nomes da historiografia argentina: Vicente Fidel López, Lucio V. Mansilla e Adolfo Saldías; da escola positivista rio-pratense, citam-se as obras *La ciudad indiana*, de Juan Agustín, e *Las guerras civiles argentinas*, de Juan Alvarez.



---

o litoral da mesma região (os árabes, os berberes e os africanos nos séculos XIV e XV durante a expansão de atividades comerciais e escravocratas) do que com as outras partes das Américas. Entretanto, o quadro previamente armado por nós neste artigo permite demarcar pelo menos um momento em que o pensamento freyreano deteve-se em aproximar o Brasil da parte não portuguesa das Américas, sobretudo no que respeita a seus países vizinhos, como é o caso ora detalhado a respeito da Argentina, mas também com vasos comunicantes tanto no Paraguai quanto no Uruguai. É possível, portanto, considerar uma incipiente dimensão rio-pratense emergente do ensaísmo freyreano. Esse revisionismo obviamente não chega a desestabilizar a maneira de ler o pensamento de Gilberto Freyre na contemporaneidade. Mas oferece, sim, a possibilidade de ler a obra freyreana também em extensão intercontinental, sul-americana mais especificamente.

Quanto aos textos analisados aqui, eles obviamente não nos habilitam a falar de uma sistematização em Freyre quando ao comparatismo por trás das relações intelectuais entre Argentina e Brasil. Deixam ver, entretanto, uma concepção de Brasil (na lateralidade da obra freyreana) que *deve* estar relacionado com seus pares americanos. Portanto, não mais um Brasil apenas articulado com regiões culturais então determinadas pela colonização lusitana. Um Brasil, do ponto de vista freyreano, já contextualizado dentro da concepção de “ilhas sociológicas” aplicado às Américas. Um conceito de Brasil, portanto, reivindicando a si mesmo dentro de limites e das bordas de contato das Américas.

Isso possibilitou que o escritor recifense participasse de uma rede de relações intelectuais capaz de articulá-lo, hoje, com nomes que estão ativamente envolvidos na recepção e difusão de obras que permitem aproximações intelectuais entre Argentina e Brasil. Integra-lhe a um dos momentos profícuos do comparatismo entre ambos os países, fornecendo-nos relevante material para a discussão da *especificidade* epistemológica que nos caracteriza ante outros pensamentos, outras teorias, ante, também, outras literaturas.

Fontes consultadas

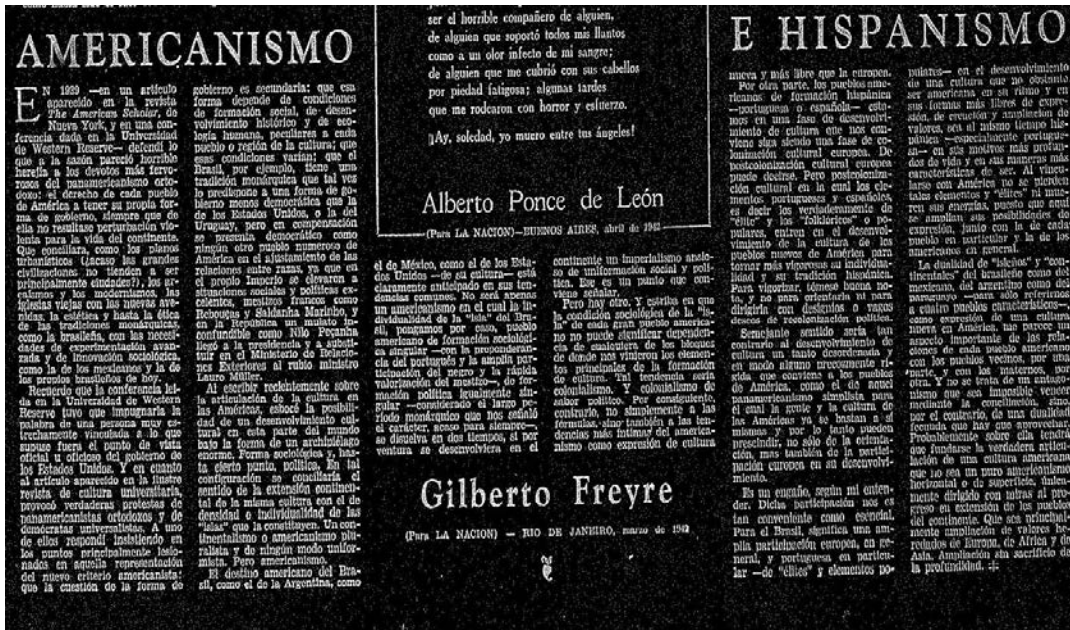


Figura 1. Americanismo e Hispanismo – La Nación, domingo 12 de abril de 1942

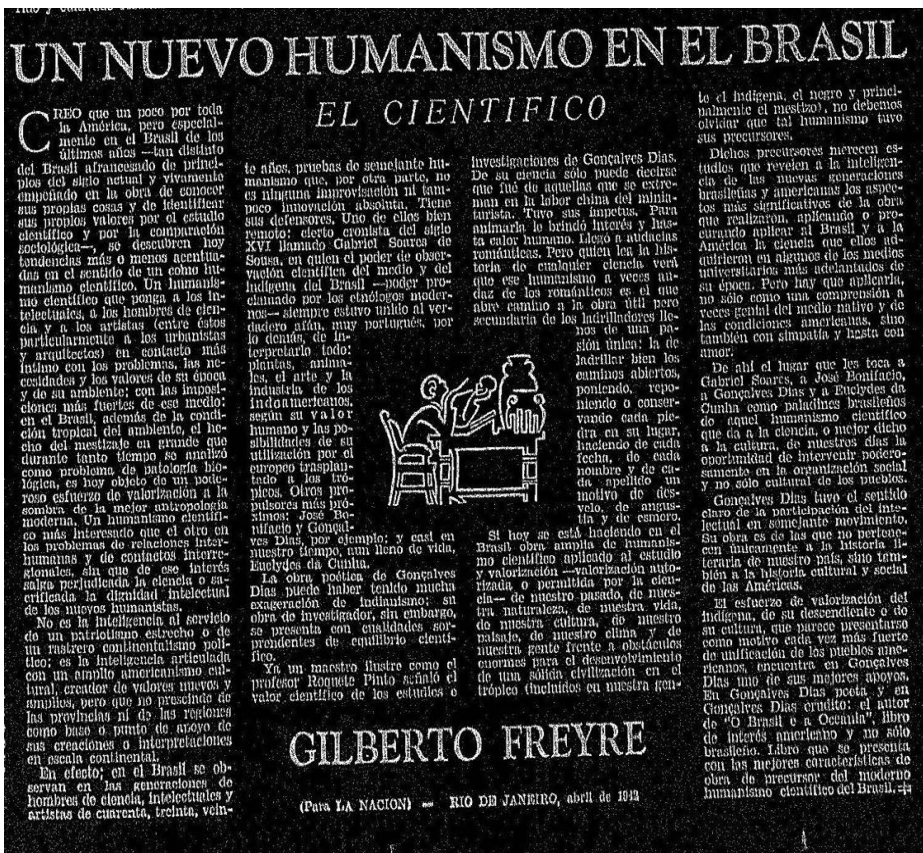


Figura 2. Un nuevo humanismo en el Brasil – La Nación, domingo 10 de maio de 1942

# AMERICANISMO

EN 1939 —en un artículo aparecido en la revista *The Americas Scholar*, de Nueva York, y en una conferencia dada en la Universidad de Western Reserve— defendí lo que a la sazón pareció horrible herida a los devotos más fervorosos del neomercantilismo ortodoxo: el derecho de cada pueblo de América a tener su propia forma de gobierno, siempre que de ella no resultase perturbación violenta para la vida del continente. Que consistiera, como los planes urbanísticos (casos las grandes ciudades) no tendían a ser predominantemente europeos, asiáticos y los modernismos, las ligadas viejas con las nuevas arribas la cultura y hasta la idea de las tradiciones monárquicas, como la brasileña, con las hereditarias de encierro, aislamiento, rigidez y de innovación sociológica, más de la de los medievales y la de los grandes levantados de los siglos.

Recordando que la conferencia dada en la Universidad de Western Reserve tuvo que involucrar a los redactores de una pensión muy estrechamente vigilada a la que apenas fuera el punto de partida oficial el idioma del gobierno de los Estados Unidos. Y en cuanto al artículo aparecido en la misma revista de cultura universitaria, fueron verdaderas protestas de neomercantilistas ortodoxos y de demócratas universitarios. A uno de ellos recordé insistiendo en los puntos preterritoriales designados en aquella representación del nuevo criterio americanista, que la cuestión de la forma de

ser el horrible compañero de alguien, de alguien que supostó todos mis llantos como a un olor infecto de mi sangre; de alguien que me cubrió con sus cabellos por piedad falispos; algunas tardes que me rodearon con horror y celos.

¡Ay, sociedad, yo muero entre tus ángeles!

Alberto Ponce de León

(Para LA NACION) —BUENOS AIRES, abril de 1942

el de México, como el de los Estados Unidos —de su cultura— está claramente anticipada en sus tendencias comunes. No está, apenas un americanismo en el cual la independencia de la "idea del Brasil" de cada país propio americano no puede significar dependencia de cualquier de los bloques de donde nos vinieron los elementos primarios de la formación de cultura. Tal tendencia sería colonialismo. Y colonialismo de saber político. Por consiguiente, el carácter, acaso para siempre, se desvela en dos tiempos, si por ventura se desconvirtiera en el

Gilberto Freyre

(Para LA NACION) —RIO DE JANEIRO, marzo de 1942

# E HISPANISMO

muera y más libre que la cultura. Por otra parte, los pueblos americanos de formación hispanica —portuguesa o española— cultura en un fase de desconvirtimiento de cultura que nos convenga sus dando una fase de desconvirtimiento cultural europea. De desconvirtimiento cultural europea puede decirse. Pero post-convirtimiento cultural en la cual los elementos portuqueses y españoles, es decir los verdaderamente de "filio" y los "colaboradores" o "post-colaboradores" en el desconvirtimiento de la cultura de los pueblos nuevos de América para formar sus propios su individualidad y su tradición hispanica. Para valorizar, desde buena hora, y se para orientar al para dirigirse con desvelos o vicios desde su reconstrucción política. Sentido sentido está tan contrario al desconvirtimiento de cultura un tanto desconvirtida y en modo al tanto desconvirtida. Es, que conviene a los pueblos de América, como el de otros neomercantilistas, también en el cual la gente y la cultura de las Américas ya se basta a sí misma y por lo tanto pueden prescindir no sólo de la orientación, mas también de la orientación europea en su desconvirtimiento.

En un sentido, según mi entender, dicha participación nos es tan conveniente como esencial. Para el Brasil, significa una amplia participación europea, en general, y portuguesa en particular —de "filio" y elementos po-

## EL CIENTIFICO

te años, pruebas de semejanza humanismo que, por otra parte, no es ninguna innovación absoluta. Tiene sus defensores. Uno de ellos bien remoto: cierto cronista del siglo XVII llamado Gabriel Soares de Sousa, un quien el poder de observar y la ciencia del medio y del indígena del Brasil —hoy proclamado por los etnólogos modernos— siempre estuvo unido al verdadero arte, muy porquines, por el demerito de la interpretación: todo: plantas, animales, el arte y la industria de los indigenas. La obra, según su valor humano y las posibilidades de su utilización por el europeo transplantado a los trópicos. Otros promotores más próximos: José Bonifácio y Gonçalves Dias, por ejemplo; y casi en nuestro tiempo, um lleno de vida, Euclides da Cunha.

La obra, según de Gonçalves Dias puede haber tenido mucha exageración de indianismo: su obra de investigador, sin embargo, se presenta con equilibrios sorprendentes de equilibrio científico.

Y un maestro ilustre como el profesor Roquete Pinto señaló el valor científico de los estudios e

## EL INDIGENA, EL NEGRO Y PRINCIPALMENTE EL MESTIZO

investigaciones de Gonçalves Dias. De sí misma sólo puede decirse que fue de aquellas que se extremaban en la labor china del militarista. Tuvo sus ímpetus. Para tal color humano. Llegó a audiencias multitudinarias. Pero quien lee la historia de cualquier ciencia verá que ese humanismo a veces audez de las romanticas es, a nuestro entender, a lo que hoy se llama secundario de los indigenas llenos de una pasión única: la de ladrillar bien los caminos abiertos, poniendo, repitiendo o conservando cada piedra en su lugar, haciendo de cada fecha, de cada nombre y de cada apellido un motivo de desvelo, de angustia y de esmero.

Si hoy se está haciendo en el Brasil obra análoga de humanismo científico aplicado al estudio y valorización —valorización autorizada o permitida por la ciencia— de nuestro pasado, de nuestra naturaleza, de nuestra vida, de nuestro paisaje, de nuestro clima y de nuestra gente fuerte a obstáculos enormes para el desconvirtimiento de una sólida civilización en el trópico (incluidos en nuestra gran-

# GILBERTO FREYRE

(Para LA NACION) —RIO DE JANEIRO, abril de 1942

**UN PALADIN DEL MODERNO HUMANISMO BRASILEÑO**

# EUCLYDES DA CUNHA

Por **GILBERTO FREYRE**

(Para LA NACION) — RIO DE JANEIRO, junio de 1942

En Euclydes da Cunha encontramos, aun más que en Gonçalves Dias, una figura magnífica del precursor del moderno humanismo científico del Brasil. Arguye contra él, y con alguna razón, que en sus ensayos sobre la formación social del Brasil concede demasiada importancia al problema étnico, y que parece no haber ahogado con la extensión y la profundidad de la influencia de la llamada economía agrario-terrestre sobre la vida brasileña. Dicho en otros términos: desprecia el sistema monocultor, la fundista, esclavocrata, en el análisis de nuestra patología social y realiza la importancia del proceso biológico — la mezcla de razas — como factor, ora de valorización, ora de deterioro regional y nacional.

Por otra parte, son muy recientes los estudios que dentro y fuera del Brasil van estableciendo la primacía del factor cultural, inclusive el económico, entre las influencias sociales y del suelo, del clima, de la raza, de elementos hereditarios familiares que contribuyeron a la formación de la sociedad brasileña en general, y principalmente de sus formas agrarias o pastorales, caracterizadas por el latifundio, por la exclusividad de producción y por el trabajo esclavo o semiesclavo. Con todas sus concomitancias patológicas de agricultura o de ganadería sin amor profundo a la tierra.

No debe asombrarnos que a Euclydes da Cunha — a quien faltaban estudios rigurosamente especializados de antropología física y cultural — le impresionara muy profundamente el aspecto técnico, u ostensiblemente técnico, de la geografía humana del Brasil. Ni que en sus ensayos cayera, como cayó en más de una página elocuente, en el pesimismo de quienes no tienen fe en la capacidad de los pueblos de media sangre (o de varias sangres) para afianzarse en sociedades equilibradas y en organizaciones sólidas de economía, de gobierno y de carácter nacional. Específicamente basado en fatalismo de raza. En determinismo biológico.

No hay par que asombrarse, porque de los contemporáneos de Euclydes da Cunha, el propio Nina Rodrigues, con estudios especializados de antropología, y cuyo diagnóstico de psiquiatra del caso del *Conseheiro*, Euclydes siguió muy de cerca, no criticó las exageraciones etnocéntricas en el análisis y en la interpretación de nuestra sociedad. Exageraciones que debían ser seguidas durante largos años, casi sin rectificación, por varios discípulos del sabio maranhense y retomadas por el profesor Oliveira Vianna en una obra erudita publicada después de 1920, cuando en el *Ateneu Nacional* comenzaba ya a esbozarse con Lacerda la tenden-

cia que ulteriormente acentuó el profesor Roquette Pinto, en el sentido de rehabilitar experimentalmente al mestizo brasileño, víctima de preconcepções científicas con apariencias de verdades antropológicas. Esta rehabilitación es uno de los esfuerzos más salientes del humanismo científico de escritores e investigadores brasileños de nuestros días.

Aquellos conceptos fueron generales en el Brasil intelectual de 1910 y a veces envolvieron al propio Silvio Romero, cuya vida de guerrillero de ideas está llena de contradicciones. Solo una excepción se impone de modo absoluto: la de Alberto Torres, el primero que entre nosotros citó al profesor Franz Boas y sus estudios sobre las razas transatlánticas. Otra excepción: la de Manuel Bonfim, a quien una mística indiana o indiana, remanente a la de José de Vasconcelos en México, perturbó en sus propios estudios.

Por eso no nos sorprende la inclinación incógnita de Euclydes hacia el fatalismo de raza. A veces el se vio atraído por lo que consideraba como la antropología científica en su expresión única y definitiva a creer en la incapacidad del mestizo; incapacidad biológica, fatal. Ocio entre el cientificismo y el humanismo científico.

Pero lo cierto es que no llegó a los extremos en la mística de cualquier teoría de superioridad racial. El perfil que traza del "estirpe" (1), no es el de un partidario absoluto de semejante superioridad. Tampoco se concibe fácilmente que un hombre como Euclydes da Cunha, animado por el culto de la personalidad humana, lo mismo que por el entusiasmo que despiertan los planes autóctonos de socialización de los grupos regionales o nacionales, podría ser hoy el concejista cuestionado en incivilidad que entrevén en el algunos críticos de bellas letras, para quien la caracterización patológica de los individuos y de los pueblos es juego fácil de

la índole de camichos literarios o políticos de momento, o de entusiasmos doctrinarios de ocasión.

En Euclydes da Cunha no fue absorbente el pesimismo en presencia de la mezcla racial. No lo apartó completamente de la consideración y del análisis de las poderosas influencias sociales, bajo cuya sombra se desarrollaron en el Brasil colonial condiciones y formas feudales de economía, y de vida que ya habían muerto en Europa occidental; rasgos aparentemente exóticos, pero, en realidad, de patología social, que el aislamiento de las poblaciones en el interior y aun en las proximidades del litoral debía conservar hasta nuestros días. Aquellos hacondados del interior a quienes el escritor vio estructurar "paralelamente las rentas de tierras vastísimas y sin herederos hijos" eran, a no dudarlo, la prolongación en el espacio y en el tiempo de los señores de la colonia. Unos y otros señores de esclavos o de semiesclavos "perdidos" en los *arrazados* y *minas*. Semiesclavos los de los lugares alejados de la costa, que recibían rítmicamente la vida entre los rebeldes que no les pertenecen.

Además, es probable que el movimiento misionero de Antonio Conselheiro — estudiado por Euclydes da Cunha en su libro hoy clásico "Os sertões" — haya tenido alguna cosa de la rebeldía de los oprimidos, apenas vislumbrada por el autor. De ese modo Conselheiro fue, para la opinión europea, más azuzada en el diagnóstico de las revoluciones exóticas, la rebeldía de la clase oprimida. La reseña de Hachette de Paris sobre el año 1897 puede ser considerada como típica de aquel diagnóstico cuando hizo de Conselheiro (uno de los raros sudamericanos que por entonces alcanzaron fama mundial), una curiosa figura de profeta que predicaba "lo comunismo en incien termos que le révolvement de la monarchie". Sin embargo, aun cuando se admita el aspecto vagamente político de Conselheiro — aquella mezcla de "comunismo" con "monarquismo" —, lo cierto es que el movimiento de Conselheiro fue principalmente un choque violento de culturas: la del litoral, urbanizado y europeizado, con la arcaica, pastoril y quiete de los "sertões". Euclydes reconoció fuertemente ese conflicto social y ampliamente cultural del drama, aunque los preconcepções científicas — principalmente el de índole racial — hubieran sido un obstáculo para su análisis e interpretación de algunos de los hechos de la formación social del Brasil que su intrínseca agudeza supo distinguir al buscar las raíces de Conselheiro. <sup>(1)</sup>

## VERSOS DE LA PENUMBRA

**A UN CANARIO**

*Invisible canario que desde mis prisiones  
oigo que das tu canto al aromado viento,  
ni conozco tu jaula, ni veo tus balcones:  
diferase que canta por sí solo el cemental.*

**RAZON**

*Aquí se corta el camino  
y hace una nueca el destino.  
Miré demasiado  
a lo ancho y profundamente.  
Vivi más que otro cualquiera,  
sobre todo en primavera.  
Tengo, en fin, muchos más años  
que dicen los cumpleaños.*

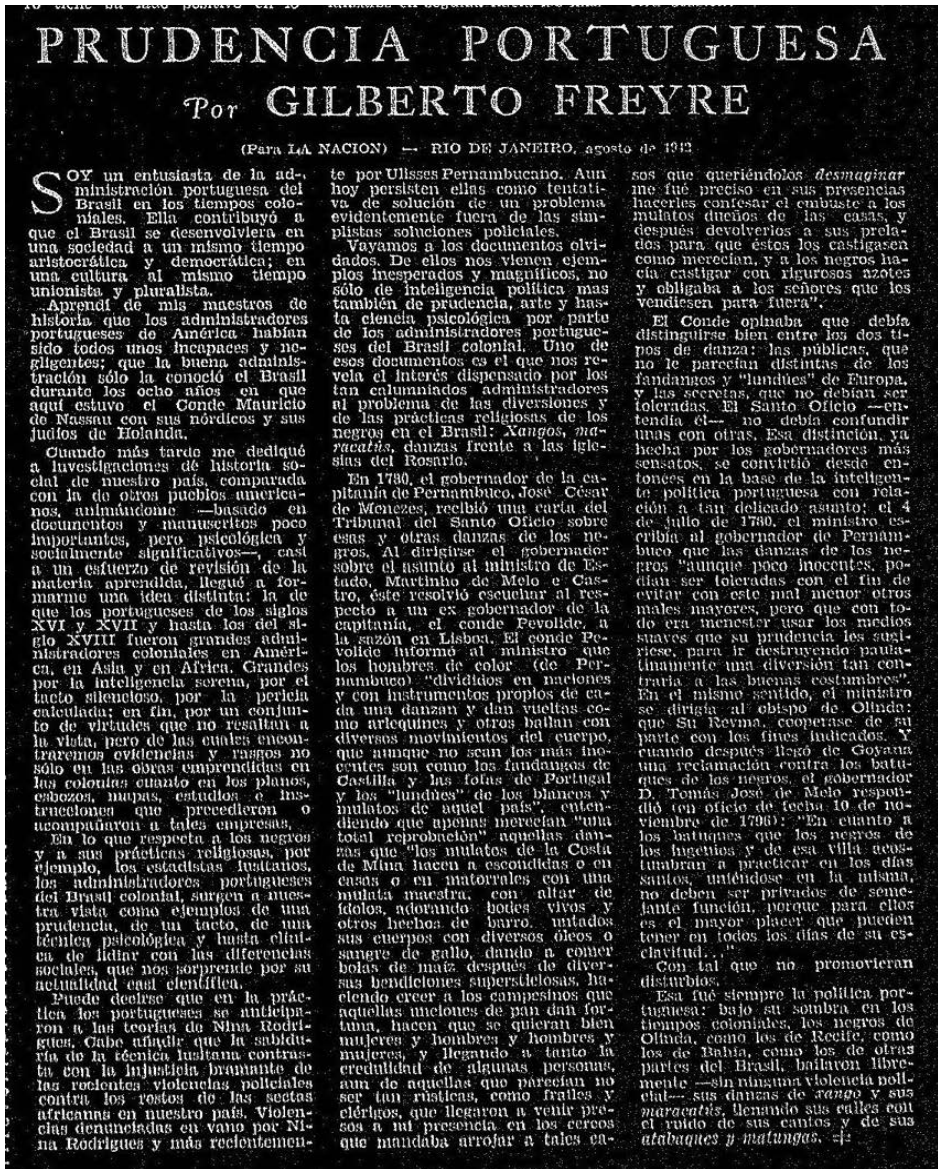
**SUEÑO DEL SUEÑO**

*Soñé con todo lo grande  
que había en el universo.  
Pero todo se me ha ido,  
monte y mar, entre los dedos.  
Y ya no tengo ni sueño.  
Sólo sueño con mi sueño.*

**FERNANDEZ MORENO**

(Para LA NACION) — BUENOS AIRES, junio de 1942

Figura 3. Un paladín del moderno humanismo brasileño: Euclydes da Cunha — *La Nación*, domingo 21 de junho de 1942



# PRUDENCIA PORTUGUESA

Por GILBERTO FREYRE

(Para LA NACION) — RIO DE JANEIRO, agosto de 1942

**S**OY un entusiasta de la administración portuguesa del Brasil en los tiempos coloniales. Ella contribuyó a que el Brasil se desarrollara en una sociedad a un mismo tiempo aristocrática y democrática; en una cultura al mismo tiempo unionista y pluralista.

Aprendí de mis maestros de historia que los administradores portugueses de América habían sido todos unos incapaces y negligentes; que la buena administración sólo la conocía el Brasil durante los ocho años en que aquí estuvo el Conde Maurício de Nassau con sus nórdicos y sus judíos de Holanda.

Cuando más tarde me dediqué a investigaciones de historia social de nuestro país, comparada con la de otros pueblos americanos, animándome —basado en documentos y manuscritos poco importantes, pero psicológica y socialmente significantes—, casi a un esfuerzo de revisión de la materia aprendida, llegué a formarme una idea distinta: la de que los portugueses de los siglos XVI y XVII y hasta los del siglo XVIII fueron grandes administradores coloniales en América, en Asia y en África. Grandes por la inteligencia serena, por el tacto silencioso, por la pericia calculada; en fin, por un conjunto de virtudes que no resaltan a la vista, pero de las cuales encontraremos evidencias y rasgos no sólo en las obras emprendidas en las colonias cuanto en los planos, croquis, mapas, estudios e instrucciones que precedieron o acompañaron a tales empresas.

En lo que respecta a los negros y a sus prácticas religiosas, por ejemplo, los estadistas lusitanos, los administradores portugueses del Brasil colonial, surgen a nuestra vista como ejemplos de una prudencia, de un tacto, de una técnica psicológica y hasta étnica de lidiar con las diferencias sociales, que nos sorprende por su actualidad casi científica.

Puede decirse que en la práctica los portugueses se antepusieron a las teorías de Nina Rodrigues. Cabe añadir que la sabiduría de la técnica lusitana contrasta con la injuria bramante de las recientes violencias policiales contra los restos de las sectas africanas en nuestro país. Violencias denunciadas en vano por Nina Rodrigues y más recientemente

te por Ulisses Pernambucano. Aun hoy persisten ellas como tentativa de solución de un problema evidentemente fuera de las simplistas soluciones policiales.

Vayamos a los documentos olvidados. De ellos nos vienen ejemplos inesperados y magníficos, no sólo de inteligencia política mas también de prudencia, arte y hasta ciencia psicológica por parte de los administradores portugueses del Brasil colonial. Uno de esos documentos es el que nos revela el interés dispensado por los tan calumniados administradores al problema de las diversiones y de las prácticas religiosas de los negros en el Brasil: *Xangos, maracatás*, danzas frente a las Iglesias del Rosario.

En 1780, el gobernador de la capitania de Pernambuco, José César de Menezes, recibió una carta del Tribunal del Santo Oficio sobre esas y otras danzas de los negros. Al dirigirse el gobernador sobre el asunto al ministro de Estado, Martinho de Melo e Castro, éste resolvió escuchar al respecto a un ex gobernador de la capitania, el conde Revólido, a la sazón en Lisboa. El conde Revólido informó al ministro que los hombres de color (de Pernambuco) "divididos en naciones y con instrumentos propios de cada una danzan y dan vueltas como arlequines y otros ballan con diversos movimientos del cuerpo, que aunque no sean los más inocentes son como los fandango de Castilla y las totas de Portugal y los "lundes" de los blancos y mulatos de aquel país", entendiéndose que apenas merecían "una total reprobación" aquellas danzas que "los mulatos de la Costa de Mina hacen a escondidas o en casas o en matinales con una mulata maestra, con altar de ídolos, adorando bodies vivos y otros hechos de barro, unidos sus cuerpos con diversos óleos o sangre de gallo, dando a comer bolas de maíz después de diversas bendiciones supersticiosas, haciendo creer a los campesinos que aquellas melones de pan dan fortuna, hacen que se quieran bien mujeres y hombres y hombres y mujeres, y llegando a tanto la credulidad de algunas personas, aun de aquellas que parecen no ser tan rústicas, como frailes y clérigos, que llegaron a venir presos a mi presencia, en los cueros que mandaba arrojar a tales ca-

sos que queriéndolos *desmaginar* me fué preciso en sus presencias hacerles confesar el embuste a los mulatos dueños de las casas, y después devolverlos a sus prolados para que éstos los castigasen como merecían, y a los negros hacía castigar con rigurosos azotes y obligaba a los señores que los vendiesen para fuera".

El Conde opinaba que debía distinguirse bien entre los dos tipos de danza: las públicas, que no le parecían distintas de los fandango y "lundes" de Europa, y las secretas, que no debían ser toleradas. El Santo Oficio —entendía él— no debía confundir unas con otras. Esa distinción, ya hecha por los gobernadores más sensatos, se convirtió desde entonces en la base de la inteligencia política portuguesa con relación a tan delicado asunto: el 4 de julio de 1780, el ministro escribió al gobernador de Pernambuco que las danzas de los negros "aunque poco inocentes, podían ser toleradas con el fin de evitar con este mal menor otros males mayores, pero que con todo era menester usar los medios suaves que su prudencia los suscitase, para ir destruyendo paulatinamente una diversión tan contraria a las buenas costumbres". En el mismo sentido, el ministro se dirigió al obispo de Olinda: que Su Revma. cooperase de su parte con los fines indicados. Y cuando después llegó de Goyana una reclamación contra los batúques de los negros, el gobernador D. Tomás José de Melo respetó el oficio de fecha 10 de noviembre de 1786: "En cuanto a los batúques que los negros de los lugarejos y de esa villa acostumbra a practicar en los días santos, entendiéndose en la misma, no deben ser privados de semejante función, porque para ellos es el mayor placer que pueden tener en todos los días de su esclavitud."

Con tal que no promovieran disturbios.

Esa fué siempre la política portuguesa: bajo su sombra en los tiempos coloniales, los negros de Olinda, como los de Recife, como los de Bahía, como los de otras partes del Brasil, bailaron libremente —sin ninguna violencia policial— sus danzas de *xango* y sus *maracatás*, llenando sus calles con el ruido de sus cantos y de sus *atabaques y matungas*. —

Figura 4. Prudencia portuguesa – La Nación, domingo 6 de setembro de 1942

BUENOS AIRES, DOMINGO 27 DE SEPTIEMBRE DE 1942

EN TORNO A BERGSON

Por ADOLFO POSADA

(Para LA NACION) - MADRID, agosto de 1942

ma de nuestra juventud — un...
que se refiere en su...
que se sintetizan en la...
de Bergson...
que la que ho...
del 99 años...
que se refiere en...
de Bergson...
que se refiere en...

ción y respecto a cada instante...
que se refiere en su...
que se sintetizan en la...
de Bergson...
que la que ho...
del 99 años...
que se refiere en...
de Bergson...
que se refiere en...

IV
Según Bergson, la filosofía...
de Bergson...
que se refiere en su...
que se sintetizan en la...
de Bergson...
que la que ho...
del 99 años...
que se refiere en...
de Bergson...
que se refiere en...

ASPECTO RELIGIOSO DE LA FORMACION DEL BRASIL

Por GILBERTO FREYRE

(Para LA NACION) - RIO DE JANEIRO, agosto de 1942

NO conozco, en las suple...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...

debe las oficiales, demasiado...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...

uno de los primeros palacetes...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...

heranos por un capullo europeo...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...

religiones africanas por la política...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...

La verdad es que tallos a los...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...
de la historia...

IDEARIO SUPERSTICIOSO

Por LEON BENAROS

(Para LA NACION) BUENOS AIRES, septiembre de 1942

Demorado en la infancia, sobornada...
Vuelve para su calle misteriosa...
Te aguardarán pequeñas cas gratas...
Mira correr el curso de los días...
Todo estará en disposición prolija...
Insomne noche te verá al acecho...
Ay, piedra inán, temida abracadabra...

en tuñíos fillos y en perdidos años...
Soy el que tiene la espantosa clave...
Se van las luces al cerrar la llave...
Puede girarlo, sollozando. Puede...
De ese mundo de fábula y canchales...
Toda delicada la figura...
y un dulce nombre: se llamaba Delia.

En habituales anacronismos...
Aquí está lo que en lágrimas rescato...
Esto es lo que dió de lo que he visto...

SUICIDIO

¡Oh, los mentidos ríos, la perdida...
Dijo algunas palabras. ¿Las subía...
Volví a pensar. Sus sienes descuñan...
Todo estaba lo mismo. Sin urgencia.

Miró el mar, y las últimas palomas...
Encaneció un minuto, pensativo...
Un círculo callado se movía...
Los silmos caen, Las lejanías...
Acercó el rostro a la ventana, y ahora...

Desde la noche, vuelvete hacia el puente solitario...
O hundirte como estonces en el alto balcón...
El perfume del día en tus cabellos se agita...
hacia las cosas del polvo cae...
Agita, agita una vez más tus manos, inclínate sonriendo...

AQUELLOS DIAS HAN PASADO...

Pónete en todos los lugares de antaño...
Acercó el rostro a la ventana, y ahora...
reconoce el olor del cristal empapado, un profundo...
espaciándose a pesar de los tapices y del muro.

Desde la noche, vuelvete hacia el puente solitario...
O hundirte como estonces en el alto balcón...
El perfume del día en tus cabellos se agita...
hacia las cosas del polvo cae...
Agita, agita una vez más tus manos, inclínate sonriendo...

ENRIQUE MOLINA (H.)

(Para LA NACION) - BUENOS AIRES, septiembre de 1942

Figura 5. Aspecto religioso de la formación del Brasil - La Nación, 27 de setiembre de 1942

## Referências bibliográficas

ANTELO, Raul. Gilberto Freyre: alteração e interação. In: LUND, Joshua e McNee, Malcolm (eds.). *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, 53-98.

BESOUCHET, Lídia. Gilberto Freyre em Buenos Aires. In: FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, 129-138.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas. 1923-1972*. Tomo I. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1989, 710-12.

FREITAS, Newton. Correspondência de Mário de Andrade a Newton Freitas. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB/USP, 1975, nº 17, 91-120.

FREYRE, Gilberto. Americanidade e latinidade da América latina: crescente interpretação e decrescente segregação. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, 17-34.

\_\_\_\_\_. Interamericanismo. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003a, 47-52.

\_\_\_\_\_. Buenos Aires cheia de espanhóis. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003b, 53-56.

\_\_\_\_\_. Roquete Pinto no Paraguai. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003c, 79-82.

\_\_\_\_\_. Um exemplo argentino. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003d, 83-86.

\_\_\_\_\_. Outro exemplo argentino. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003e, 87-90.

\_\_\_\_\_. Americanismo e hispanismo. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003f, 91-94.

\_\_\_\_\_. Francia, filho de brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003g, 95-98.

\_\_\_\_\_. O velho Garay. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003h, 103-06.

\_\_\_\_\_. Um argentino escreve sobre o Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003i, 107-14.

\_\_\_\_\_. A propósito de Natalicio Gonzalez. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003j, 119-23.

\_\_\_\_\_. Don Alfonso. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003l, 123-25.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao jornal *A Manhã*. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003m, 185-88.

\_\_\_\_\_. Editorial do jornal *A manhã*. In: \_\_\_\_\_. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003m, 189-90.

\_\_\_\_\_. Uma visão quase apologética do comportamento hispânico ou ibérico nos trópicos. Trad. De Roberto Harrop Galvão. In: FREYRE, Gilberto. *Palavras repatriadas*. Organizado por Edson N. da Fonseca. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, 427-62.

GARCÍA MÉROU, Martín. *El Brasil intelectual. Impresiones y notas literarias*. Buenos Aires: Feliz Lajouane Editor, 1900.

LARRETA, Enrique Rodriguez; GIUCCI, Guillermo. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, 9-15.

\_\_\_\_\_. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro – 1900-1936*. Trad.: Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MATAMORO, Blas. Gilberto Freyre: um discurso do método. In: FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, 167- 84.

RIBEIRO, Darcy. Prólogo. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande y senzala*. Venezuela: Colección Biblioteca Ayacucho, 1979, ix-xli.

RUGAI BASTOS, Elide. Os autores brasileiros e o pensamento hispânico. In: *ANPOCS-98GT1021*. Caxambu – Outubro de 1998.

\_\_\_\_\_. *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico. Entre Dom Quixote e Alonso el bueno*. Bauru: Edusc, 2003.

SÁENZ HAYES, Ricardo. Gilberto Freyre e a formação social brasileira. In: FREYRE, Gilberto. *Americanidade e latinidade da América latina e outros textos afins*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Prefácio de Enrique R. Larreta e Guillermo Guicci. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, 139-66.

SAID, Edward. *Beginnings. Intention and method*. New York: Basic Books, 1975.

SARMIENTO, Domingo FAUSTINO. *Viajes en África, Europa i América*. Santiago: Imprenta de Julio Belin, 1849.

### **Páginas consultadas na Internet**

Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP. <http://www.ieb.usp.br/>. Para informações biográficas sobre Lídia Besouchet e Newton Freitas. (26/06/2014).

Fundação Gilberto Freyre. <http://www.fgf.org.br/>. Para Gilberto Freyre. (26/06/2014).

*Open Library*. <http://openlibrary.org/>. Para as obras de Sarmiento, García Mérou; permite leitura das obras digitalizadas e descarregamento. (26/06/2014).



---

## Traduzindo a *gauchesca*: a tradução brasileira de *Don Segundo Sombra*<sup>1</sup>

Vinicius Martins<sup>2</sup>

**Resumo:** A representação literária do espaço, personagens e dialeto rural constituiu uma das características mais marcantes da *gauchesca*. Por se tratarem de traços geográficos, sociais, situacionais e culturais muito próprios e que podem vir a ser diferentes das encontradas em qualquer outra língua, a tradução desses marcadores culturais estaria diante de problemas para os quais seria necessário empregar uma variedade de técnicas tradutórias que, a nosso ver, merecem uma investigação mais detalhada. Assim, este artigo tem como tema o estudo da tradução da representação literária do dialeto rural no romance *Don Segundo Sombra* (1926) do escritor argentino Ricardo Güiraldes para o português.

**Palavras-chave:** literatura *gauchesca*; tradução dialetal; marcadores culturais.

**Abstract:** The literary representation of space, character and rural dialect was one of the most striking features of gauchesque literature. Since this literature encompasses very unique geographical, social, cultural and situational features and these may be different from those found in any other language, the translation of these cultural markers would face problems for which it would be necessary to employ a variety of translation techniques that, in our view, deserve a more detailed investigation. Thus, this article theme is the translation study into Portuguese of literary representation of rural dialect in the novel *Don Segundo Sombra* (1926) written by Argentine Ricardo Güiraldes.

**Keywords:** gauchesque literature; dialect translation; cultural markers.

---

1 O texto deste artigo é extraído a partir da minha dissertação de mestrado (MARTINS, 2013).

2 Mestrado na área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. Apoio CAPES. E-mail: martins.vi@ig.com.br.

## A tradução de marcadores culturais

Uma das discussões relevantes a respeito da tradução do romance regionalista se refere aos *marcadores culturais*, que são parcialmente definidos por Aubert (2006) como segue:

(...) traços que remetem a conjuntos de valores, de padrões comportamentais, lingüísticos e extralingüísticos que, tanto quanto os traços pertinentes fonológicos, gramaticais e semânticos, individualizam e caracterizam ou tipificam determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas/culturas, próximas ou distantes (por qualquer critério de proximidade ou distância que se queira adotar). (AUBERT 2006: 24)

O autor ainda amplia a definição para considerar marcas específicas em determinado complexo língua/cultura que adquirem outro sentido quando transpostas para outro complexo língua/cultura, sendo possível até uma ausência de sentido. No geral, tais marcas referem-se à “dimensão referencial das línguas”, como a ecologia e as culturas material, social, religiosa e ideológica. Portanto, os marcadores dialetais podem se manifestar na estrutura linguística e no repertório cultural da comunidade em questão.

A tradução dos marcadores culturais representa um problema porque em muitos casos, principalmente levando-se em conta o par linguístico/cultural com que se trabalha, a particularidade desses marcadores não encontrará correspondência satisfatória entre texto fonte e meta, podendo implicar na “admissão da inviabilidade intrínseca ou a relativização profunda do ato tradutório” (AUBERT 2006: 25). Previsivelmente, os marcadores culturais são especialmente abundantes na literatura de corte regionalista.

Na procura de uma identidade própria latino-americana, o *regionalismo* visava, segundo Rama (1982a), conservar e exaltar os elementos do passado que contribuíram para a singularização da nação, rechaçando as inovações estrangeiras e o cosmopolitismo. Com esse propósito é que o romance regionalista realçava o componente *tradição*.

Em um primeiro momento, esses ideais foram bem-sucedidos nas cidades, quando estas ainda eram dominadas pela população migrante de cultura rural. Contudo, assim que as vanguardas europeias começaram a ecoar também nas áreas urbanas da América Latina, o regionalismo foi paulatinamente perdendo espaço para as estéticas modernizadoras. Porém, não foi completamente substituído pelos movimentos vanguardistas, pois perdeu durante e mesmo depois destes. Isso aconteceu porque alguns escritores regionalistas rejeitaram participar da quase inevitável disputa com o vanguardismo e o realismo-crítico. Em vez disso, transportaram algumas das características dessas escolas para o gênero. Apesar dessa

---

apropriação, o regionalismo não se permitia confundir com os demais por sua característica principal e intrínseca de acentuar as singularidades culturais.

Arias (1994) aponta como característica fundamental da literatura de corte regionalista a existência concomitante de três segmentos sociais:

(...) o que aparece tematizado na própria obra (campesinato, com suas variantes do tipo: *gaúcho*, *seringueiros*, etc.); o segmento ao qual está destinado o texto literário (segmentos populares urbanos) e o segmento de onde provém o escritor (geralmente pequena burguesia intelectual urbana).<sup>3</sup> (ARIAS 1994: 763)

A partir dessa esquematização, o autor conclui que os romancistas sociais não escreviam sobre sua própria classe e possuíam pouco conhecimento dos grupos minoritários que retratavam em seus livros, o que gerava uma mitificação, idealização e produção de arquétipos de difícil percepção pelos seus leitores devido a própria natureza do regionalismo que, contrariamente ao fantástico, faz uso de uma verossimilhança bastante vívida. Contudo, não copia a realidade, mas elabora “uma nova realidade literária que funciona como alegoria diante da ‘verdadeira’ realidade histórico-social, diante da sociedade referencial, e que a partir do plano alegórico inaugura uma nova mitologia de caráter estritamente literário” (ARIAS 1994: 776).

O grande obstáculo enfrentado pelo autor regionalista é criar uma empatia entre o leitor citadino e a personagem pobre das áreas rurais. O sentimento que se origina na maioria das vezes de uma identificação das partes, deverá ser alcançado no regionalismo por meio da diferença. Isso exigirá do escritor, como coloca Leite (1995: 157), “tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura” de forma que, com o auxílio da arte, o leitor consiga abandonar seus preconceitos, respeitar e compreender o outro como se este fora um dos seus.

Nesse sentido, Rama (1982a) distingue duas fases do regionalismo, com base no tratamento da linguagem. A primeira faz uso de dois tipos diferentes de linguagem: a língua literária culta, herdada do “modernismo” (equivalente ao parnasianismo no sistema literário brasileiro), e o registro dialetal, sobretudo nas personagens rurais. A partir das observações de Rama, podemos notar neste primeiro período uma incongruência entre o projeto de uma literatura regionalista e as obras do gênero:

Essa língua, como já observou Rosenblat, está colocada em um segundo nível, separada da língua culta e “modernista” que ainda é usada pelos narradores e até condenada dentro das mesmas obras: são as lições que Santos Luzardo não cessa

---

3 Tradução nossa. Aproveitamos para registrar que todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por nós, salvo as extraídas de obras já traduzidas. Nesse caso, o tradutor é indicado nas Referências bibliográficas.

de ensinar à Marisela em *Doña Bárbara*; o uso de aspas estigmatizadoras para as vozes americanas que aparecem no texto, prática que vinha desde os primeiros românticos (Echeverría) e a adoção de glossários no apêndice dos romances, pelo fato de serem termos não registrados no Dicionário da Real Academia Espanhola. Essas soluções literárias se caracterizam pela sua ambiguidade linguística que é reflexo fiel da estrutura social e do lugar superior que dentro dela ocupa o escritor. Se este se aproxima dos extratos inferiores, não deixa de confirmar linguisticamente seu lugar mais elevado, devido a sua educação e conhecimento das normas idiomáticas, que o distanciam do baixo povo. (RAMA 1982a: 40-41)

Assim, os dados colhidos por diversos autores a partir de uma pesquisa séria são apresentados como um material exótico a ser apreciado à distância pelo “homem urbano civilizado”. Perde-se, portanto, o potencial social e humanizador da obra. Para uma melhor análise dessa corrente literária seria necessário “ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica” (LEITE 1994: 668).

Apenas a partir dos anos 1960 surgem autores capazes de promover uma unificação linguística do texto literário regionalista, como aponta Rama (1982a: 41):

Reduzem visivelmente o campo dos dialetismos e dos termos estritamente americanos, ignorando a fonografia da fala popular, compensando com uma confiante utilização da fala americana própria do escritor. Vale lembrar que se evita o uso de glossários, estimando que as palavras regionais transmitam seu significado dentro do contexto linguístico mesmo para quem não as conhece, e ainda se encurta a distância entre a língua do narrador-escritor e a das personagens, por julgar que o uso dessa dualidade linguística rompe o critério de unidade artística da obra. No caso de personagens que utilizam alguma das línguas autóctones americanas, há uma preocupação com encontrar uma equivalência dentro do espanhol, forjando uma língua artificial e literária (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que, sem quebrar o tom unitário da obra, permite registrar uma diferença no idioma.

Exatamente por ilustrar o que há de mais particular dentro de um país, as obras regionalistas representarão ambientes e tipos bastante diferentes, levando em conta a nação onde elas se desenvolveram (em alguns casos, como no Brasil, poderá até mesmo apresentar essa diferença dentro do próprio país), e também se formarão em contextos político-sociais diversos. Contudo, o que nos permite abarcá-las dentro do gênero são suas características em comum, por mais díspares que possam ser as culturas de seus autores.

A obra literária regionalista tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais”<sup>4</sup>, definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (“costumes, credences, superstições, modismo”) e vinculando-as a uma área do país (...) a tendência que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas peculiaridades lingüísticas. (LEITE 1995: 155)

No entanto, é importante destacar que a extensa descrição do espaço, da qual não escapa o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios e montanhas, não tem necessariamente o intuito de localizar uma determinada região geográfica. O espaço citado literariamente por meio das imagens, sonoridade, ritmo e pelo modo de falar das personagens não tem a função de remeter o leitor a uma cópia ou reflexo fotográfico da região, mas sim de se internalizar à ficção e existir em razão desta. A descrição está presente muito mais para estruturar o texto literário do que para indicar um espaço exterior a este.

Tais características nos levaram a questionar como eram as traduções de romances regionalistas, que têm grande parte de seu prestígio literário devido à forma como trabalham e empregam linguagem, paisagens e tipos humanos. A nosso ver, o tradutor de um romance regionalista, ao traduzir as variantes dialetais das personagens para um dialeto padrão ou neutro, descaracterizaria consideravelmente a obra original, já que o dialeto também transmite informação, fazendo parte do sentido do texto. Desta forma, concluímos que um estudo de como as variantes dialetais eram traduzidas na prática em um romance regionalista seria especialmente interessante, já que os tradutores desse tipo de obra literária eram os que se viam mais significativamente diante dos impasses envolvidos nesse problema de tradução.

Com esse intuito, nos propusemos observar a tradução do dialeto *gaucho* no romance regionalista *Don Segundo Sombra* (1926), do escritor argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927), para o português (*Dom Segundo Sombra* – 1997, tradução de Augusto Meyer). Objetivamos verificar quais foram as técnicas<sup>5</sup> utilizadas pelo tradutor para representar o dialeto *gaucho* que permeia grande parte do romance de Güiraldes e, partindo dessa investigação, tentar responder que tipos de efeitos semânticos as técnicas tradutórias utilizadas produzem no texto meta e que tipos de vantagens ou de empecilhos a natureza da língua portuguesa oferece para a tradução dialetal no caso dessa obra.

---

4 A definição é de Lúcia Miguel Pereira em *História da literatura brasileira, prosa de ficção de 1870 a 1920* (Rio de Janeiro, José Olympio/MEC, 1973), p. 179.

5 O termo *técnica* é empregado nesta dissertação segundo a definição de HurtadoAlbir (2001: 308): “Procedimento, visível no resultado da tradução, utilizado para conseguir a equivalência tradutória nas microunidades textuais; as técnicas são catalogadas em comparação com o original”.

No entanto, antes de esboçarmos nossas conclusões iremos apresentar um breve histórico da *gauchesca* a fim de localizar nosso *corpus* e provar ao leitor nosso argumento de que o dialeto literário utilizado é de extrema importância para a valorização artístico-formal da obra e, portanto, deve ser levado em consideração na tradução desta.

### **A voz do gaúcho na literatura gauchesca**

A literatura *gauchesca* nasce durante as batalhas contra o regime colonial espanhol pela independência, período sociopolítico conturbado na região do Rio da Prata. Faziam parte do movimento independentista índios charruas, escravos negros e os peões das fazendas que posteriormente começaram a articular suas opiniões.

A *gauchesca*, que tem como um de seus primeiros grandes poetas letrados Bartolomé Hidalgo (1788 – 1822), parte de uma tentativa de dar voz ao *gauchopop* meio do canto, da conversa e da narrativa, e vai ganhando os jornais, onde passa a defender e combater opiniões, a elogiar e a denegrir personalidades, em um discurso político quase sempre dividido entre os partidários do unitarismo e os federalistas, que por sua vez tomavam partido ou do projeto político e agrário de José Artigas (1764 – 1850) (como os procedimentos literários de Bartolomé Hidalgo) ou do sistema imposto por Juan Manuel de Rosas (1793 – 1877) (como os versos de Luis Pérez).

Romano (1994) afirma que a poesia *gauchesca* de caráter unitário, encabeçada por Hilário Ascasubi (1807 – 1875), é derivada dos federalistas (a quem esteve vinculada desde suas origens) e que, em muitos casos, tal poesia tinha como principal objetivo a filiação de um público rural e suburbano (camadas entusiasmadas do federalismo) ao partido. É somente em 1872, com o poema *Santos Vega o los mellizos de la flor*, que Ascasubi passa a escrever algo representativo do gênero *gauchesco* sem apresentar um conteúdo político-partidário.

Desde seu surgimento no início do século XIX até sua consolidação, a literatura *gauchescapassou* por três momentos definitivos: (1) os já mencionados acima períodos das lutas independentistas e confrontos partidários que tiveram Hidalgo e Ascasubi como seus principais representantes, (2) o momento em que, já desvincilhada de questões políticas e constituída como gênero, a *gauchesca* é parodiada, como em Estalisladel Campo (1834-1880) e (3) seu ápice em *Martin Fierro*, de José Hernández (1834-1886). Este último momento nos coloca diante de duas hipóteses discordantes. A primeira delas, sustentada por Josefina Ludmer, defende a ideia de que o gênero se inicia com os *Cielitos Patrióticos de la Revolución de Mayo*, de Hidalgo, e se encerra justamente com *Martín Fierro*. A segunda hipótese considera a continuação do gênero por meio de suas projeções na literatura *criolista*, sendo as principais delas *Juan Moreira* (1879-80), de Eduardo Gutiérrez (1851-1889), *El*

*Payador* (1913), de Leopoldo Lugones (1874-1938) e *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes (1886-1927).

Segundo Ludmer (1988), o “espaço lógico do gênero *gauchesco*” possui uma dimensão histórica que ela posiciona entre a independência e a constituição definitiva do estado em 1880. Sendo assim, o gênero teria se iniciado na literatura independentista de Hidalgo e concluído com *La vuelta de Martín Fierro* (1879), pois essa obra marca o fim da voz do *gaucho* que se opõe “ao ‘delinquente’ e ao soldado da lei diferencial: como trabalhador” (Ibid.: 40), além de fazer referência, num claro retrospecto, a Hidalgo e aos inimigos de outrora que já não existiam mais para serem enfrentados pelo *gaucho*. Ludmer constata que, a partir de *La vuelta*, as obras dedicadas à *gauchesca* já passam a ser inseridas em outros gêneros, tais como o sainete, o grotesco, o tango, a milonga e finalmente os romances.

A delimitação do gênero defendida por Ludmer também se apoia no fato de que parte da crítica que se dedicou às diferenças entre a *Ida* e a *Vuelta de Martín Fierro* chamou atenção para a suposta mudança ideológica entre as duas metades da obra. Enquanto na *Ida* o poema apresenta uma denúncia social favorável ao *gaucho*, expondo as contradições entre a lei oral do campo e a lei escrita das cidades, na *Vuelta* Martín Fierro se transforma em um *gaucho* “pacífico e ordenado, que termina dando excelentes conselhos morais a seus filhos e enaltecendo o trabalho” (QUESADA<sup>6</sup> 1902 apud GRAMUGLIO 1979: 3). Tal mudança seria fruto das alterações nas posições políticas de José Hernández durante os sete anos que separam um tomo do outro.

Se em 1862, quando é publicado a *Ida*, o autor é um opositor do governo de Sarmiento, ao publicar a *Vuelta*, em 1879, Hernández já ocupava as funções de deputado e senador da província de Buenos Aires. Gramuglio, no entanto, observa que, apesar das diferenças na construção de cada uma das partes, “a *Vuelta* não corrige nem contradiz à *Ida*, e que, por debaixo dessas diferenças, um mesmo núcleo ideológico-afetivo as atravessa e fornece à história, à peripécia, uma idêntica ‘intenção social’” (GRAMUGLIO 1979: 6). A denúncia às injustiças sofridas pelo *gaucho*, assim como os ideais liberais e democráticos, estão presentes na *Ida* e na *Vuelta*.

Enquanto na época de Hernández a esfera política e a literária se misturavam, nos anos de Güiraldes, um dos últimos autores da *gauchesca*, tais esferas se encontravam em campos distintos. Embora tratando do mesmo tema que seu antecessor, Güiraldes já pode gozar no século XX de autonomia literária. Não pretendemos ir além do que foi exposto acima sobre as polêmicas envolvendo as delimitações do gênero *gauchesco*: para o principal objetivo desta seção, que é discutir como a representação literária do dialeto rural chega a *Don Segundo Sombra* (1926) e sua relevância na obra, não é crucial situar o romance de Güiraldes dentro ou fora do gênero. O fato é que, como supracitado, a obra ainda se projeta a partir da *gau-*

6 QUESADA, Ernesto (1902). *El criollismo en la literatura argentina*. Buenos Aires.

*chesca* no que diz respeito ao espaço, à personagem e, no nosso objeto essencial, à representação literária da fala do *gaucho*.

Para Rama (1982b), a diferença entre a literatura *gauchesca* e suas ancestrais (a literatura popular em língua vernácula e a literatura folclórica) está sobretudo na própria concepção literária que envolvia o uso da linguagem, “parte central do projeto literário”, agora utilizada de maneira voluntária e racionalizada “para traduzir uma mensagem artística” (Ibid.: 31) que, da forma como foi estruturada pela burguesia intelectual, fornece a possibilidade de incorporar a produção rural em um processo social e situá-la dentro de uma classe. Contudo, Rama deixa claro que apesar das tentativas de recriar na escrita uma réplica do dialeto *gaucho*, trata-se de uma língua literária e não de uma transposição dialetal. Todavia, para o autor é justamente nisso que se encontra sua peculiaridade artística: “não se trata de imitar, mas sim de construir a língua da literatura, que nunca é a mesma que a utilizada por determinados segmentos da sociedade, embora se pretenda representá-los” (Ibid.: 189). Esse método citado pelo autor é o que Ives (1950: 137) define como “dialeto literário”:

Um dialeto literário é uma tentativa do autor de representar por meio da escrita uma fala que é marcada regionalmente, socialmente ou ambos. Sua representação pode consistir no simples uso de uma mudança ortográfica, como MUIÉ por “mulher”, ou no uso de uma palavra como “pandilheiro”; ou ele pode tentar uma exatidão científica representando todas particularidades gramaticais, léxicas e fonéticas que observou.

A língua que será empregada na literatura *gauchesca* é tida por Rama (1982b) como a primeira opção capital. O autor é contrário à definição da *gauchesca* pelo seu conteúdo (temas *gauchos*) e contrário à classificação dicotômica entre as obras que utilizam as formas linguísticas dialetais e as que trabalham com a língua culta. Segundo Rama, o gênero deve ser definido pela forma como a linguagem é empregada e não pelo tema tratado:

O que divide as águas é a língua e ela é, artisticamente, elemento mais classificador que os assuntos. Se atendêssemos a estes e não às formas artísticas, começando pela linguagem poética, acabaríamos por atribuir o rótulo de “nacional-rural” aos produtos mais díspares. O que aglutina e unifica essas produções em uma seção separada das demais obras literárias do mesmo período, o que lhes dá continuidade histórica e o que está na origem de suas excelências artísticas, é a língua popular utilizada. Por esses traços se classificaria como uma poesia dialetal (...) o suposto dialeto *gaucho* se comporta de forma diferente do modelo europeu, funcionando dentro de oposições que não são apenas linguísticas como também decididamente ideológicas e sociais. (p. 182)



---

Além disso, o autor responsabiliza a opção básica pela fala dialetal rio-platense pelo êxito dessa literatura.

A expressão de uma nova linguagem na América Latina, segundo Schwartz (1995), ultrapassava as barreiras do meramente artístico, atingindo conotações ideológicas. A intenção era se distanciar ao máximo do espanhol e do português peninsulares, dessa linguagem que remetia a um passado colonial, e procurar cada vez mais se aproximar de uma linguagem “intimamente associada à ideia de ‘país novo’ e de ‘homem novo’ americano” (Ibid.: 34).

A literatura *gauchesca* se torna o centro da polêmica nas discussões que giram em torno de uma língua verdadeiramente “argentina”. De um lado estavam os conservadores que pretendiam desenhar essa nova linguagem tendo como base as normas gramaticais da *Real Academia Española* e se manter distantes da fala *criolla* e da atmosfera pluridialetal que impregnava Buenos Aires entre o final do século XIX e começo do XX. Na outra margem, se posicionavam os mais nacionalistas que viam na *gauchesca* a expressão essencialmente argentina para se opor à Espanha.

Prieto (1988) observa que os imigrantes estrangeiros que enchiam as ruas de Buenos Aires nesse período aderiram ao gênero *criollo*, que se baseia no realismo para descrever ambiente e costume muito próprios das nações e grupos sociais da América Latina, inclusive o *gaucho*, se diferencia da *gauchesca* por esta focalizar especificamente o *gaucho*.<sup>7</sup> Segundo o autor, o *criollismo* significava para eles “a forma imediata e visível de assimilação, a credencial de cidadania da qual podiam dispor para se integrarem com plenos direitos na crescente torrente da vida social” (Ibid.: 18-19), uma tentativa de se mostrarem menos estrangeiros e mais amigáveis diante de uma população cada vez menos tolerante aos constantes fluxos de imigração, “era também o veículo ideológico com o qual se afastava a possibilidade de sua integração pacífica a um corpo social bastante sensibilizado pelas mudanças” (Ibid.: 172). Interessante observar que a integração se dava exatamente por meio da linguagem, pois eles tentavam assimilar a fala do *gaucho*, o que deu origem a um socioleto ítalo-*criollo* prontamente reproduzido pelos atores circenses e por parte da literatura *criolla*.

Um dos maiores críticos dessa cultura era o sociólogo Ernesto Quesada (1858-1934), que considerava o *gauchesco*, ou seja, o conjunto de signos que devia dar representação simbólica ao camponês *criollo*, “uma superfície aglutinante de usos expressivos correspondentes a uma tipologia social tão diversa como estranha àquela que certa vez havia servido à caracterização do tipo *gaucho*” (PIETRO 1988: 172). A suposta artificialidade do tipo *gaucho* era o que sustentava a crítica de Quesada de que a “pseudo-*gauchesca*” não cumpria com os predicados para se tornar a literatura de expressão nacional dos argentinos, pois, contrariamente aos outros

---

7 Nesse trabalho os dois termos poderão aparecer como sinônimos, apenas adotaremos uma ou outra nomenclatura a fim de respeitar o que foi adotado pelos autores consultados.

personagens retratados na cultura popular, o *gaucho* já não correspondia mais a nenhum tipo social existente, enquanto os grupos representados pelo *cocoliche* (o imigrante italiano), o *orillero* (a população rural) e o *lunfardo* (população marginal) tinham uma presença efetiva na Buenos Aires da época.

Parkinson de Saz (1978: 34) nos dá uma pista para o contínuo interesse pela cultura *gauchesca* na Argentina do século XX, mesmo quando o estilo de vida *gaucho* já estava praticamente extinto:

Um dos fatores que contribuiu para a popularidade dos contos e romances *gauchescos* no começo do século XX foi a criação de numerosas sociedades nos arredores de Buenos Aires ou na capital, cujos sócios eram principalmente emigrantes que se vestiam como *gauchos*, imitavam seus costumes, faziam churrascos e repentes etc. Ao mesmo tempo, foram fundados vários jornais que tratavam de temas *gauchos*. Existiam sociedades semelhantes no Uruguai e os sócios, obviamente, formavam um público já disposto para uma literatura sobre temas *gauchos*.

### **A voz do gaucho em *Don Segundo Sombra***

Houve um declínio do gênero *criollo* com as constantes campanhas de alfabetização iniciadas já nas últimas décadas do século XIX, que caracterizaram a Argentina, já independente, um movimento na direção de uma literatura culta, em detrimento dos gêneros mais populares. Contudo, a partir da década de 1920, o *criollismo* ressurgiu graças a uma geração de escritores vanguardistas que consumia o gênero na mais tenra juventude e que percebia nele a possibilidade de uma literatura moderna e ao mesmo tempo nacional, como propunham as Vanguardas.

A obra de Güiraldes é considerada pela maior parte da crítica como a expressão máxima do *criollismo* argentino. Leopoldo Marechal<sup>8</sup> (1925 apud SARLO 1997:241) o classifica como “a obra mais honrada já escrita até agora sobre o assunto”, visto que “o autor desterra este tipo de *gaucho* inapto, sanguinário e corrompido que foi vangloriado por uma má literatura popular”.<sup>9</sup>

Discorrendo sobre as características da fala argentina empregada na literatura de seu país, Borges (1928: 145) afirma que já não existe mais na contemporaneidade a naturalidade idiomática dos escritores de outrora (nos quais “O tom de sua escrita foi o da sua voz; sua boca não foi a contradição de sua mão.”).

8 MARECHAL, Leopoldo. *Luna de Enfrente*, de Jorge Luís Borges. *Martín Fierro*. N. 26, dezembro, 1925.

9 Marechal faz referência ao *moreirismo*, tendência iniciada pelo romance *gauchesco* Juan Moreira (1886) de Gutierrez que retrata o *gaucho* como um delinquente.

---

Duas deliberações opostas, a pseudo plebeia e a pseudo hispânica conduzem as escritas de agora. Aquele que não se vulgariza para escrever e se faz de peão de estância ou o foragido ou o valentão, procura se espanholar ou assume um espanhol etéreo, abstraído, internacional, sem possibilidade de pátria alguma. (BORGES 1928: 146)

Ainda assim, Borges ressalta duas exceções: Eduardo Schiaffino e Ricardo Güiraldes, seus contemporâneos que não contradizem voz e punho. No entanto, se Borges era um entusiasta da forma como Güiraldes empregava a linguagem, já não se pode afirmar o mesmo no que diz respeito a sua temática. Em seu clássico ensaio *El escritor argentino y la tradición* publicado poucos anos depois (1932), o autor censura as obras que, ainda no século XX, se norteiam a partir do léxico, temas e procedimentos da literatura *gauchesca* em nome da preservação e evocação de uma tradição argentina. Para Borges, a tradição argentina é toda a cultura ocidental, sendo o escritor capaz de lidar com qualquer temática sem que isso faça dele mais ou menos local. A evidência dessa afirmação pode ser percebida justamente em *Don Segundo Sombra* por se tratar de romance recebido como verdadeiramente nacional, mas produzido a partir de uma série de técnicas narrativas da literatura universal:

Agora quero falar de uma obra justamente ilustre que costuma ser invocada pelos nacionalistas. Refiro-me a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Os nacionalistas nos dizem que *Don Segundo Sombra* é o tipo de livro nacional; mas se compararmos *Don Segundo Sombra* com as obras da tradição *gauchesca*, primeira coisa que notaremos são diferenças. *Don Segundo Sombra* abunda em metáforas de um tipo que nada tem a ver com a fala do campo, mas sim com as metáforas dos cenáculos contemporâneos de Montmartre. Quanto à fábula, à história, é fácil comprovar nela a influência do *Kim* de Kipling, cuja ação se situa na Índia e que foi escrito, por sua vez, sob a influência de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epepeia do Mississipi. Ao fazer esta observação não quero rebaixar o valor de *Don Segundo Sombra*, ao contrário, quero fazer ressaltar que para que tivéssemos esse livro foi necessário que Güiraldes recordasse a técnica poética dos cenáculos franceses de sua época, e a obra de Kipling que havia lido fazia muitos anos. Ou seja, Kipling, Mark Twain e as metáforas dos poetas franceses foram necessários para esse livro argentino, para esse livro que não é menos argentino, repito, por haver aceitado essas influências. (BORGES 1932: 133)

É interessante observar que Ricardo Güiraldes ocupa uma espécie de “não-lugar” na literatura argentina. Seu projeto de literatura com “cor-local”, que resultou em *Don Segundo Sombra*, foi bastante contemporâneo ao teor nacionalista que impregnou o meio artístico/literário argentino entre 1910 e 1930. Todavia, o autor ainda se relaciona com uma tradição literária oitocentista, de forma que sua obra

jamais poderia ser inserida dentro dos movimentos típicos do século XX, como as Vanguardas.

Retomando a leitura de Borges<sup>10</sup> (1952 apud KIRKPATRICK 1988) da obra de Güiraldes, aquele não lê *Don Segundo Sombra* como um épico, mas sim como uma elegia. O épico registra e glorifica os atos de um herói fundador, o líder de um povo. Por outro lado, a elegia sugere um fim, uma perda. Neste caso, a perda de um estilo de vida dependente do gado e do *gaucho*, que nos anos 20, quando a obra foi realizada, já era visto como parte de um passado lendário. Por esta razão, Borges trata como falácia a comparação entre o *gaucho* Don Segundo e outros da *gauchesca* como Martín Fierro, Paulino Lucero, Santos Vega etc.<sup>11</sup> Enquanto estes são lidos a partir de uma perspectiva temporal do presente, Don Segundo já remete a um passado. O *gaucho* retratado por Güiraldes é uma imagem espiritual daqueles.

Como geralmente ocorre nos romances regionalistas, persiste uma distância, já apontada anteriormente, entre o discurso narrativo e os diálogos marcados pela fala regional e próximos dos relatos orais. *Don Segundo Sombra* ainda faria parte da primeira fase regionalista descrita por Rama, que visava separar a obra entre o registro culto ou padrão do narrador e o falar marcado das personagens rurais.

Contudo, uma análise mais detalhada de *Don Segundo Sombra*, principalmente no que diz respeito ao seu narrador, nos permite perceber uma série de nuances que tornam um pouco simplista sua categorização, por parte da crítica, como obra de registro duplo.

Lois (1988), por exemplo, observa que houve uma contínua tentativa por parte de Güiraldes de tentar estreitar o registro culto do narrador com o registro popular das personagens rurais. Assim, durante o processo de elaboração, foram eliminadas locuções latinas, expressões francesas e cultismos da fala do narrador e se evitou incluir na fala dos camponeses expressões de linguagem rural que constituíam usos esporádicos. Mesmo na leitura do texto final, podemos perceber algumas marcas da tentativa de Güiraldes de não deixar tão díspar a diferença na linguagem empregada pelo narrador e demais personagens, isso ocorre por meio do uso de uma fonética rural no discurso do narrador, que pode ser observada nas palavras *escarciador* (cap. XVI), por *escarceador*; *se arriaban* (cap. XVII), por *se arreaban*; e *bolié* (cap. XVII) por *boleé*.

Rodríguez-Alcalá (1988) rebate as críticas ao narrador culto e ao “*gaucho* falsificado” em *Don Segundo Sombra*, partindo da análise do próprio enredo da

10 BORGES, Jorge Luis. *Don Segundo Sombra*. *Sur*, n. 217-218, 1952.

11 Aqui Borges faz referência à crítica iniciada, dentre outros, por Paul Groussac e que persiste até a contemporaneidade em autores como Jorge Schwartz, por exemplo, de que *Don Segundo Sombra* retrata um *gaucho* idealizado e abstrato, enquanto *Martín Fierro* fala de um *gaucho* real e concreto, por denunciar as injustiças das quais sua classe social era vítima.

obra. Como examina o autor, Fabio Cáceres, o narrador de Güiraldes, relata sua adolescência quando já havia se tornado um fazendeiro rico e culto. Sua narração é típica dos provincianos cultos. Está refinada pela cultura, mas ainda marcada por regionalismos *gauchos* que “enlabiosdel narrador no tienen nada de falso” (Ibid.: 278). Rodríguez-Alcalá conclui citando Amado Alonso:

Em suma, Güiraldes procedeu em direção contrária da usual nestes casos: em vez de partir da língua literária e deformá-la até vesti-la de *gaucho*, partiu da língua dos *paisanos* – ou melhor, fazendeiros cultos – e a poliu e dignificou até lhe dar categoria artística. (RODRÍGUEZ-ALCALÁ 1988: 278)

Ainda sobre o narrador, fazemos aqui um paralelo entre Güiraldes e Graciliano Ramos, tomando por base a pesquisa realizada por Bueno (2006), que visava analisar os romances produzidos na década de 1930 no Brasil. Bueno nota uma importante diferença entre Jorge Amado e Graciliano Ramos na retratação do pobre. Enquanto o primeiro se define como um representante legítimo do povo que fala em seu nome, o segundo o vê como um outro, enigmático e impermeável. Embora não tenha trabalhado os pormenores desse impasse tão magistralmente quanto Graciliano Ramos, propomos que Güiraldes se aproxima mais de Graciliano Ramos que de Jorge Amado no que diz respeito a sua filiação com o objeto de seu romance.

Como já exposto, o intelectual escritor de romance dos anos 1920 e 30 não era oriundo das camadas mais baixas da população, ou seja, ao construir suas personagens estava retratando sempre um outro, o que causava grande problematização em escritores como Ramos e Carlos Lacerda:

O pudor de mexer com personagens miseráveis é bom testemunho do cuidado do artista em trabalhar com problemática tão complicada. Afinal, é possível fazer bom romance proletário sem, por um lado, abrir mão de um projeto de construir livros que não perdessem em profundidade, como afirmou Graciliano em sua resenha a *Suor*? E por outro: como não falsear, caindo no populismo ou no estereótipo, ao representar essa figura tão estranha ao intelectual? Enfim: como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lumpen – entre o intelectual e o outro? (BUENO 2006: 245)

*Don Segundo Sombra* ser narrado por Fabio, um fazendeiro culto que relembra suas aventuras da adolescência, imerso na cultura *gauchesca*, foi a forma que Güiraldes encontrou para amenizar essa problemática de classes. A preferência à narração em primeira pessoa, aliás, é outra semelhança entre *Don Segundo Sombra* e o romance de 30 no Brasil. Essa escolha substitui a observação pelo depoimento, o que, segundo Bueno (2006: 156), “privilegia o tom pessoal e possibilita, graças ao peso da memória na estruturação da narrativa, uma forma mais flexível, aberta

à fragmentação e à divagação”. O autor também observa que por meio da primeira pessoa “o narrador abre mão de uma posição tão arrogantemente superior à de suas personagens pobres, misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua”.

Em seu intenso estudo filológico de *Don Segundo Sombra*, Lois (1988) esclarece que, embora a literatura tenha acompanhado a evolução da fala rural bonaerense, não se pode dizer (considerando as pesquisas sociolinguísticas atuais) que haja uma identificação entre o dialeto literário e o dialeto real. No entanto, as escolhas linguísticas empregadas por Güiraldes para a representação desse dialeto literário dialogam com a tradição *gauchesca*, visto que foram as mesmas utilizadas em obras anteriores (como *Martín Fierro*) e posteriores<sup>12</sup>. A autora apresenta os seguintes marcadores:

- a) O uso da letra *h* para reproduzir os alofones aspirados do fonema /s/ diante de vogal inicial de palavra e certas variantes ocasionais do fonema /x/, que também se reduzem a uma aspiração (a realização [ahá] da interjeição ¡ajá!).
- b) O uso do apóstrofo para representar a elisão de uma vogal diante de outra (*p'atrás*), a queda da consoante da preposição *de* em posição intervocálica (*caña'edurazno*) e depois de transcrever com *h* uma aspiração de *s* diante de vogal inicial de palavra para indicar que não se trata de uma *h* muda.
- c) A queda de *d* intervocálica do sufixo *-ado* e da preposição *de*.
- d) A aférese *stá*.
- e) A apócope de *para, pa*.
- f) A sinérese com deslocamento de tonicidade *aura*.

Esperamos não ter deixado dúvidas da importância da expressão das peculiaridades linguísticas, por meio da criação de um dialeto literário, para as literaturas regionalistas, inclusive a *gauchesca*, servindo como forma de caracterizar no texto a presença de uma região (existente geograficamente ou não) e de um tipo social. Vimos que a expressão dessa linguagem forma parte intrínseca da localização das obras dentro do gênero e dela depende sua valorização artístico-formal, portanto, sustentaremos, em termos de análise de qualidade, que uma tradução não deveria ignorar característica tão importante como a linguagem usada nessas obras, o que aconteceria se passasse o discurso marcado no texto fonte para um dialeto padrão no texto meta.

12 Ainda que fora do gênero e literatura *gauchescos*, autores contemporâneos fazem uso das mesmas marcas quando querem representar o dialeto rural.

## A tradução de *Don Segundo Sombra*

Apresentamos nesta seção a análise da tradução da obra de Ricardo Güiraldes para o português. Primeiramente, iremos fazer uma breve introdução ao texto fonte para que o leitor se familiarize com suas principais características de forma que possa perceber melhor as técnicas utilizadas pelo tradutor no texto meta. Dado o enfoque do presente artigo, ressaltaremos, tanto no texto fonte quanto meta, apenas os traços que dizem respeito a representação do dialeto rural no romance.

### *Don Segundo Sombra* (1926)

*Don Segundo Sombra* é um relato das memórias do narrador-personagem sobre sua vida no pampa argentino desde a infância até a idade adulta. Separado da mãe, o protagonista vai morar com suas supostas tias, por quem tem pouco apreço, já que estas o castigam por sua natureza indisciplinada. Ele também recebe visitas esporádicas de seu protetor, o rico *Don Fábio Cáceres*.

Enfurecido com o tratamento autoritário das tias, o protagonista-narrador foge para um vilarejo vizinho e, no caminho da fuga, reencontra o *gaucho Don Segundo*, homem solitário, repleto de experiência e sabedoria popular e exímio domador de cavalos, que já havia impressionado o rapaz certa vez na taberna do povoado pela forma sagaz como agiu em uma discussão. Os dois passam a trabalhar juntos e *Don Segundo* apadrinha o rapaz e lhe ensina todas as artimanhas da vida e do trabalho no campo. A juventude do protagonista relata sua participação em bailes, brigas de galo e competições de peões, sempre com a intervenção de seu padrinho.

Um dia, enquanto trabalhavam em uma fazenda, o jovem recebe uma carta de seu povoado natal. Por meio desta, vem a seu conhecimento que seu nome real (até então desconhecido) é Fábio Cáceres, e que ele era filho do rico fazendeiro de mesmo nome que o protegia quando criança. Agora falecido, seu pai lhe deixara toda sua fortuna como herança.

Depois de um período de raiva no qual questionava a postura do pai com relação a sua mãe, Fábio é aconselhado por *Don Segundo* a aceitar a herança e regressar ao povoado, interrompendo dessa forma sua vida nômade de *gaucho*. Na propriedade herdada, Fábio conhece Raucho, filho do administrador da fazenda, e os dois começam uma duradoura amizade. Raucho se torna seu guia intelectual e lhe incute o amor pelos livros e pela cultura.

Em três anos, Fábio possui todos os conhecimentos de um fazendeiro experiente, mas *Don Segundo*, que sempre o ajudara nos afazeres da propriedade já não consegue mais viver em um mesmo lugar e decide dar continuidade a sua vida como *gaucho* livre.

Além das palavras que constroem uma cena rural (*pulperia, estância, chiripá, sulky, caballo, vaca* etc.), a obra é repleta de léxico próprio do espanhol falado na Argentina (argentinismos), na região do Rio da Prata, incluindo palavras de origem indígena (predominantemente quéchua e guarani: *opa, charqui, guasca...*) e vocábulos que, embora originários do espanhol peninsular, adquiriram um sentido e até mesmo grafia próprios no espanhol americano (*almacén, prolijo, relación...*). O autor também faz uso de aspas para diferenciar a linguagem vulgar (*mama, retarjo, guacho...*).

No romance, a representação do dialeto rural aparece marcada lexicalmente com o intuito de indicar o que seria a variação fonética na linguagem das personagens. Grande parte dessas formas já havia sido tradicionalmente utilizada na literatura *gauchesca*. As mais repetidas ao longo da obra são: a queda de *d* final (a) e intervocálica do sufixo *-ado* (b); a aférese *stá* (c); as trocas vocais, tanto de *e* por *i* (d), como de *o* por *e* (e); a ditongação de hiatos com conseqüente troca de tonicidade, tanto de *e* em *i* (f), como de *o* em *u* (g), e não hiatos (h); troca de vogal de ditongo, tanto de *e* em *a* (i), como de *e* em *i* (j); casos de monotongação (k); formação de hiatos (l); alterações consonantais, principalmente de *b* e *v* em *g* (m) e de *f* em *j* (n); uso da letra *h* para reproduzir os alofones aspirados do fonema /s/ diante de vogal inicial de palavra e certas variantes ocasionais do fonema /x/, que também se reduzem a uma aspiração (o); palavras utilizadas apenas no âmbito rural e vistas como antiquadas pelo falante argentino urbano (*ande, naidés, mesma, ninguno...*).

a) – *Ju'é pucha – concluyó Pedro -, **usté** nos ha resultao un chancho que no da tocino.* (Cap. X: 69)

b) – *Andádecile algo a Juan Sosa – proponíame alguno -, que está **mamao**, allí, en el boliche.* (Cap. I: 4)

c) – ***Stán** muy amontonaos pa contarlos – reía Pedro Barrales.* (Cap. VII: 43)

d) – *Déjelo pa mañana – me ordenó sin bromas Valerio –, mire que tenemos que marchar y el trabajo no es **divirsión**.* (Cap. VII: 49)

e) *Y como ya se había hecho noche y el susto crece con la **escuridá**, ...* (Cap. XII: 82)

f) *Quando quiera **peliar**, avíseme siquiera con unos tres días de anticipación.* (Cap. II: 13)

g) – ***Auradémela** mano.* (Cap. II: 15)

h) – *Écheme la tropilla pa este lao, que algún día, si la ocasión se **presienta**, le devolveré el servicio.* (Cap. XIX: 151)

i) *El paisanito de mi cuento **craiba**conseguir su suerte...* (Cap. XII: 86)



j) *Por esto jue que Miseria, al llegar a su rancho, vido más gente **riunida** que en una jagada'e taba. (Cap. XXI: 173)*

k) – **Pacencia**, nos dejaremos estar no más. (Cap. XVII: 129)

l) – ¡Mozo! – gritó Valerio -, si se me hace que ya lo veo atravesao sobre el recaio y con las nalgas p'arribapa que lah' **alivee** el fresco. (Cap. VII: 44)

m) – **Güendía**, Hermano – dije despacio. (Cap. VI: 38)

n) – Me pareció..., sí, señor..., y muy **juerte**. (Cap. II: 10)

o) – ¡Ese sí que **eh'un** hombre gaucho! (Cap. V: 32)

Os recursos sintáticos mais utilizados pelo autor para representar a fala rural são a elisão de uma vogal diante de outra, em especial na redução de *voy a* (a); a queda da consoante da preposição *de* em posição intervocálica (b); contrações nas quais são eliminadas vogal (c), consoante (b), vogal e consoante (d) e sílaba (e).

a) – ¡Cómo no me **vi'acordar**, preciosa! (Cap. VI: 42)

b) – Vos te has **juido'el** pueblo. (Cap. III: 20)

c) – **Hablá, m'hijo** – le dijo la madre. (Cap. XII: 82)

d) – ¡Mozo! – gritó Valerio -, si se me hace que ya lo veo atravesao sobre el recaio y con las nalgas **p'arribapa** que lah'alivee el fresco. (Cap. VII: 44)

e) – **Pol** lao Del lazo se desmontan los naciones – insistí. (Cap. XI: 73)

Ao longo do texto, encontram-se expressões associadas ao ambiente rural e à tradição *gauchesca* (a; b). Vão desde interjeições que expressam o estado de espírito das personagens (c) até imagens metafóricas (d) e comparativas (e) características da fala popular.

a) – No..., **formal**, alcanzáme un peso que vi' hacer una prueba. (Por lo digo formalmente, Cap. I: 5)

b) – ¿Lo conocés vos? – preguntó Don Pedro al tape Burgos, sin hacer caso de mi exclamación.

– De mentas, no más. **No ha de ser tan fiero el diablo como lo pintan**; (1) ¿quiere darme otra caña?

– ¡Hum! – prosiguió Don Pedro–, yo lo he visto más de una vez. Sabía venir por acá a hacer la tarde. **No ha de ser de arriar con las riendas**. (2) (1 – expressão proverbial para diminuir a periculosidade de alguém. 2 – expressão por *fácil de conducir, dócil*. Cap. II: 11)

(c) – **Ju’e pucha** – *concluyó Pedro -, usté nos ha resultao un chancho que no da tocino.* (Cap. X: 69)

(d) **Las sombras se estiraban** *sobre el campo, en desmesurada parodia.* (Cap. VII: 43)

(e) *el río, cuya corriente apenas perceptible hacía cerca mío un hoyuelo, como la risa en la mejilla tersa de un niño.* (Cap. X: 64)

### **Dom Segundo Sombra (1997) – A tradução de Augusto Meyer**

Segundo a posição que defendemos ao longo deste artigo, dadas às dificuldades linguísticas e extralinguísticas inerentes à própria natureza da tradução dialetal, não seria sensato esperar que o tradutor encontrasse soluções que dessem conta da mesma quantidade de marcadores linguístico-culturais existentes no texto fonte e, muito menos, que esses marcadores estivessem, na tradução, presentes exatamente nas unidades linguísticas em que se apresentavam no texto fonte. Todavia, argumentamos que deveria haver uma tentativa, por parte do tradutor, de elucidar o leitor quanto à existência de uma linguagem não padrão/não neutra presente no texto.

Nesse sentido, apresentamos a seguir algumas características do texto meta que configuram a boa qualidade das correspondências alcançadas por meio de variadas técnicas utilizadas pelo tradutor, inclusive para transmitir ao leitor o tipo de linguagem distante da norma padrão utilizada pelas personagens. No geral, podemos afirmar que a tradução faz uso de uma marcação dialetal identificável em parte como do Rio Grande do Sul e em parte como do espanhol. Nesse último caso, consideraremos empréstimos do espanhol no texto meta as palavras sinalizadas pelo próprio tradutor como estrangeirismos por meio do uso de itálico.

No que se refere aos recursos lexicais, a procedência dos enunciatários aparece marcada, como supracitado, por meio de uma considerável quantidade de termos identificáveis como do Rio Grande do Sul (a-b) e pelo uso de empréstimos da língua fonte(c-d). Além disso, também observamos alguns termos que, embora talvez percebidos como estrangeirismos pela maior parte dos falantes do PB, são efetivamente usados no Rio Grande do Sul (e-q). O uso da metátese *cabresteabapor cabestreaba*, recuperada do texto fonte (r), a manutenção de nomes próprios em espanhol (s), a manutenção da adaptação fonética do nome *Wales* para o espanhol (t) e o uso de determinados sufixos que, associados às palavras onde foram anexados, causam a sensação de termos marcados em relação ao PB padrão/neutro (u-x).

a) Dom Fábio Cáceres veio buscar-me certa vez, perguntando-me se queria passear com ele pela sua **estância**. (Cap. I: 14)

b) Já não me envergonhava de entrar na pousada para conversar com os metidos, que se reuniam pela manhã e à tarde para uma partida de **tute** ou de truço. (Cap. I: 16)

c) Instigado por Gómez, da pousada, disse uma vez *castradão* ao carteiro Moreira, que me respondeu **guacho!**, com o que desconfiei de algum mistério em torno de mim também, mistério que ninguém me quis revelar. (Cap. I: 16)

d) De volta ao **pueblo**, conservei uma luminosa lembrança daquele passeio e chorei... (Cap. I: 15)

e) – Boas-tardes, senhores.

– “**Buenas**” – respondeu apenas Burgos. (Cap. II:22)

f) – **Bueno**. Avisarei o guri que vem todos os dias ao povo fazer mandaletes. Ele passa sempre por aqui. (Cap. II: 25)

g) – Bom – disse Dom Segundo sentando-se a uma mesa próxima –, traga uma sangria, e **gracias** pelo convite. (Cap. II: 25)

h) – És **malo!** – disse-lhe... (Cap. XVII: 152)

i) [...] Não fora uma **cobardia** o seu assanhamento em atropelar a um homem que acreditava inválido? (Cap. XIX: 167)

j) Como estivéssemos para chegar, começou a preocupar-me o vestuário. Nada havia mudado em minhas **pilchas**; só quis renovar meu **chiripá**, minhas botas, o **chambergo**, uma camisa e o lenço de pescoço, para estar em dia, isso sim, mas conservando meu traje de paisano. (Cap. XXVI: 228)

k) O **ginete**, que me pareceu enorme sob o **poncho** claro, reboleou a **guasca** do rebenque junto ao olho esquerdo do seu **redomão**; mas, como intentei dar um passo, o animal bufou como mula, abrindo-se em disparada solta. (Cap. II: 21)

l) **Donde** viste? (Cap. II: 22)

m) – Sim, **toca-lhe o chuço** agora, enquanto está meio assustado, porque, logo que tome confiança, talvez até contigo carregue. Não sabes que cria é esta. (Cap. III: 33)

n) – És **mui** pesado – disse Goyo. (Cap. IV: 39)

o) – Não vês que sou Filumena, tua mulher? E que, se continuas tragueando, esta noite, tão bem entres em casa nessa bebedeira, vou te zarpar de bunda no charco dos patos pra que te passe a **borracheira**. (Cap. I: 17)

p) Ali encontrei meu batará, pousado ainda na mão de seu dono, que o acariciava distraidamente, **charlando** com um grupo sobre as vicissitudes da **peleia**. (Cap. XIII: 110)

q) – São dois pingos que **hai que ver**, amigo, que **hai que ver**. (Cap. XX: 174)

r) – Apressado por deixar o *pueblo*, pus-me a galopar. O petiço que levava de tiro **cabresteava** muito bem. (Cap. III: 32)

s) O garçom saudou-nos com um sorriso de cumplicidade, que não chegamos a compreender. Talvez lhe parecesse uma excessiva “cavalerada” para dois paisanos isto de almoçar na **Fonda del Polo**. (Cap. XIII: 104)

t) – [...] A vez passada, quando era redomão, trazia eu umas vacas por conta de um inglês **Guales**. (Cap. XIV: 117)

u) – Se eu fosse pescador como tu, gostaria de fisgar um bagre barroso bem **grandote**. (Cap. II: 25)

v) – Se é apuradaço – replicou Pedro Barrales... (Cap. VIII: 65)

(w) – Não – voltou a interromper o velhinho – se é sabidaço pra o retruque. (Cap. VIII: 66)

(x)– Veja, senhor, não é por me gabar, mas tenho uns pingos algo **buenaços**. Esse em que ando é um dos mais **melhorzitos** e **corajudos** pro esbarrão... (Cap. XIV: 117).

No nível sintático, destacamos o uso de pronomes clíticos emprestados da língua fonte:

a) – Boas-tardes – disse a voz aguda, fácil de reconhecer. – Como **le** vai, Dom Pedro? (Cap. II: 24)

b) – Pensei que **lo** tinhas posto. (Cap. V: 45)

Ao longo do texto, observamos a manutenção das expressões próprias do âmbito rural (a-b), interjeições e expressões muito próximas da língua fonte (c-j) e permanência de versos na língua fonte (k-l):

a) – Conheces? – perguntou Dom Pedro ao índio Burgos, sem fazer caso da minha exclamação.

– De ouvir falar, no mais. **Não há de ser tão feio quanto o diabo como lo pintam**; quer me dar outra canha?

– Hum! – prosseguiu Don Pedro. – Já lo vi mais de uma vez. Costumava vir até cá passar a tarde. **Não há de ser de arriar com as rédeas**. (Cap. II: 23)

b) Tive tempo de pensar no meio da minha sanha: “**Quanto mais te apures, melhor te vais quebrar**”. (Cap. XVII: 151)

c) – **Cué-pucha!** – arrematou Pedro –, esse aí nos saiu um porco sem toucinho. (Cap. X: 83)

d)– **Bah!** Não se faça de mais tonto do que é. Conte aquela do graxaim com o inglês e a viúva estancieira. (Cap. XII: 93)

e) – **Gran puta!** – disse, e aquilo me soou bem, embora eu não fosse de palavrões.

– Esta praia saiu-me como beijo de comissário. (Cap. XVI: 136)

f) – **La pucha!** – disse ao ruivo – Que porraço!... que lhe apertou a perna e le fez dar contra o chão com todo o corpo. (Cap. XVII: 142)

g) Comadreja detivera-se ante a queda de Garúa. Duas vezes tentou atirar-se no caranguejal, para vencê-lo **a lo bruto**... (Cap. XV: 123)

h) – Na areia molhada da Praia, dura como tábuas, corríamos **a la louca**. (Cap. XVI: 135)

i) [...] uns por quebraduras soldadas **a la cria**, outros pelas bicheiras que lhes haviam roído as carnes, deixando amplas cicatrizes. (Cap. XVI: 138)

j) [...] E arrancou contra mim **a la bruta**. (Cap. XVII: 151)

*k) Sólo una escalerita de amor me falta,  
Sólo una escalerita de amor me falta,  
Para llegar al cielo, mi vida, de tu garganta.* (Cap. XI: 89)

*l) De amores me estás hablando, yo de amores nada sé;  
Pero si en amor sos sabio, se me hace que aprenderé.* (Cap. XI: 90)

Uma importante falha de correspondência encontrada na tradução no que diz respeito aos níveis de formalidade é a abundância de pronomes clíticos (átonos, de complemento direto e indireto), principalmente quando em posição de ênclise, em determinados trechos. Visto que no PB o uso desses pronomes em tal posição marca norma culta (e predominantemente escrita), sua presença deixa a fala de algumas personagens com um tom mais formal do que efetivamente possuem no texto fonte.

a) – [...] **Lembra-te** que o comissário não gosta de paus-d’água e pode mandar te aquecerem o lombo, como da vez passada. (Cap. I: 17)

b) – Sim, **toca-lhe** o chuço agora, enquanto está meio assustado, porque, logo que tome confiança, talvez até contigo carregue. (Cap. III: 33)

c) *Moço – gritou Valério -, me parece que já **lhe** vejo atravessado sobre os arreios e de bunda pra cima pra **aliviar-se** ao fresco!* (Cap. VII: 58)

Outra falha de correspondência no nível da formalidade ocorre em certa passagem em decorrência de um fator lexical que altera um recurso textual. O autor faz uso do discurso indireto livre dentro da fala do narrador para retomar os dizeres de uma das personagens. Na tradução, contudo, há troca de uma das palavras usadas pela personagem (*bunda*) no discurso indireto livre do narrador (*nádegas*). A troca de um termo vulgar na fala da personagem por um mais neutro no discurso do narrador configura uma falha na correspondência textual principalmente por prejudicar as constantes tentativas do autor, já apontadas anteriormente, de tentar diminuir as diferenças de registro entre narrador e personagens.

(TF, Cap. V: 33):

– *Vamoh’a ver lo que decís cuando **elrecao te dentre a lonjjar las nalgas**.*

– *Vamoh’a ver – contesté seguro de mí mismo.*

*La botaratada es una ayuda porque, una vez hecho el gesto, se esfuerza uno en acallar todo pensamiento sincero. Ya está tomada la actitud y no queda más que hacer “pata ancha”. Pero la ausencia del público corrige luego las resoluciones tomadas arbitrariamente, de suerte que cuando quedé solo púseme, a pensar mío, a consultar las posibilidades de sostener mi gallardía. ¿Cómo hablaría, en efecto, cuando “**el recao me dentrara a lonjjar las nalgas**”? [...]*

(TM, cap. V: 46):

– *Vamos ver – que vais dizer quando os **arreios começarem a te lonquear a bunda**.*

– *Vamos ver, respondi confiante em mim mesmo.*

*A fanfarronada é uma ajuda porque, escapado o gesto, torna-se necessário abafar todo pensamento sincero. Já foi tomada a atitude e não resta senão o fincapé. Mas a ausência de público corrige logo as resoluções tomadas afoitamente, de sorte que quando fiquei só pus-me, desgosto, a consultar as possibilidades de sustentar minha galhardia. Como falaria, efetivamente, quando os “**arreios comessem a lonquear-me as nádegas**”? [...]*

Ao mesmo tempo, o tradutor se vale de algumas técnicas para marcar no texto meta a coloquialidade expressa no texto fonte, como por exemplo a aférese *stá(a)*, o uso do diminutivo (b-e), o pronome clítico antecedendo o verbo em começo de frase, de uso comum no PB falado (f-g) e o uso de contrações (h):

a) – Bom, **‘stáái** – rematou o homem, fazendo soar sobre o balcão umas moedas de níquel. (Cap. II: 22)

- b) – Então, me dá licença pra comer? Em **seguidinha** me vou. (Cap. III: 33)
- c) – **Agorinha**. (Cap. VI: 53)
- d) – Sim – acentuou gravemente Valério -, pra começar, **toditos** somos bons. (Cap. VII: 58)
- e) – Haja bem! Também eu seria de **acazito** enquanto tu também fosse. (Cap. XVIII: 157)
- f) – **Me** está parecendo que sim. (Cap. II: 25)
- g) – **Te** comprometo? Que figura... e vais trabalhar? (Cap. III: 33)
- h) – A vez passada – contou Pedro -, quando fomos de viagem **pra** Las Heras, lembrás-te Horácio?, levávamos de novato a Venero Luna. Só vendo o barulho que fazia aquele cristão. Puro florear-se no meio da animalada. Tinha uma garganta de trombone de banda. E **dê-le pra cá**, e **dê-le pra lá**, aos gritos: “Fora, boi; fora, boi”. Mas, quando já levávamos cinco dias de tropeada, lhe foi baixando a crista. Na chegada já quase nem se mexia: “**ora ‘oi, ora ‘oi**”, dizia como rezando; e, de tão magro e sumido, me dava ganas de atá-lo nos tentos. (Cap. VII: 58)

### Considerações finais

Ao longo deste artigo, nos mostramos contrários ao tipo de tradução que translada as marcas dialetais para o dialeto padrão ou neutro, por defendermos que a tradução de um falar marcado no texto fonte para uma linguagem neutra ou padrão no texto meta privaria o leitor de informações essenciais a respeito da personagem, tempo e espaço daquele e, como também já apontamos, no caso de gêneros em que a representação dialetal é característica definidora, poderia até descaracterizar a obra.

O fato é que não existe solução fácil no que diz respeito à tradução de marcadores culturais e que talvez seja praticamente impossível fazer formulações gerais acerca de um melhor método a ser utilizado, sendo necessário analisar caso a caso e buscar soluções específicas, inclusive tendo em conta a finalidade específica da tradução em questão. Em determinadas situações, por exemplo, é possível que a opção pela variante padrão ou neutra possa até ser a melhor.

No entanto, algo que pode ser postulado e que se aplica a todas as tentativas de tradução dialetal é a inevitável não correspondência exata no texto meta, visto que este não será capaz, pela própria natureza do problema, de recuperar o sentido de origem geográfica das marcas dialetais do texto fonte e suas implicações semânticas para os leitores da cultura fonte, nem mesmo por meio da compensação. A própria crítica de tradução deve levar essa problemática em conta no momento

da avaliação e, segundo o que defendemos, esperar uma “suavização” das marcas dialetais no texto meta.

No caso da tradução avaliada neste estudo, entendemos que ela se aproxima de um dialeto marcado e tido pelo tradutor como equivalente na língua meta, fazendo uso de uma variante mais semelhante ao português falado no sul do Brasil, de onde o tradutor, Augusto Meyer é oriundo. A opção pelo tratamento “tu” e um conjunto de escolhas lexicais apontam nesse sentido. É interessante observar como Meyer se aproveita da semelhança linguística existente entre o PB e o espanhol, e mais especificamente entre Rio Grande do Sul e a região rio-platense, para suas técnicas tradutórias, tais como o uso de empréstimos lexicais e morfológicos que pareciam ser compreensíveis para um leitor brasileiro médio, ainda que identificados como pertencentes a uma língua estrangeira. A semelhança entre PB e espanhol também nos ajuda a responder a uma questão colocada no princípio deste trabalho, a respeito das supostas vantagens ou empecilhos da língua portuguesa. A técnica empregada pelo tradutor só foi possível pela “diferenciação dialetal amena” existente no Brasil, isto é, as diferenças nas falas regionais localizam-se, em geral, nas áreas da fonética, da fonologia e do léxico. Isso permite, em maior ou menor grau, a inteligibilidade mútua entre os brasileiros, ao contrário do que ocorre em outros países, como Itália e Alemanha, por exemplo. Sendo assim, a língua portuguesa oferece uma considerável vantagem nesse caso.

Além da língua, outra condição facilitadora da técnica empregada por Meyer foi o fato de que o Rio Grande do Sul e a região do pampa argentino fazem parte do que Ángel Rama denominou “regiões culturais”:

Essas regiões também podem abranger diversos países contíguos ou recortar, dentro deles, áreas com características comuns, estabelecendo assim um mapa cujas fronteiras não se encaixam com a dos países independentes. Esse segundo mapa latino-americano é mais verdadeiro do que o oficial, cujas fronteiras foram, na melhor das hipóteses, determinadas pelas velhas divisões administrativas da Colônia e, em um montante não inferior, pelas vicissitudes da vida política, nacional ou internacional. Neste segundo mapa, o estado do Rio Grande do Sul, brasileiro, mostra vínculos maiores com o Uruguai ou com a região pampeana argentina do que com o Mato Grosso ou o Nordeste de seu próprio país; (...) (RAMA 1982a: 68)

O dialeto literário de que fez uso o tradutor de *Don Segundo Sombra* não dialoga com nenhum outro dialeto do sistema literário brasileiro, mas sim com o próprio dialeto literário da *gauchesca*, isto é, busca aproximação com o sistema literário da língua fonte, o que, novamente, só é possível pelas similaridades linguísticas e culturais dos espaços onde se situam os textos fonte e meta.

Obviamente que também não podemos ignorar a distância temporal de mais de setenta anos que separa os dois textos e tudo o que esse período significou em



termos de inovações literárias para o sistema da tradução. As técnicas utilizadas na tradução de Augusto Meyer apenas se concretizaram e foram aceitas por sua comunidade porque durante o período em questão a língua usada na literatura foi experimentada e inovada por uma série de outros autores, como, por exemplo, João Guimarães Rosa (1908-1967) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999).

Apesar de todas as problemáticas já levantadas envolvendo a tradução dialetal, estimamos que o tradutor de *Don Segundo Sombra* consegue realizar o que se espera de uma tradução com essas características: (1) indicar ao leitor que a personagem produz uma variante marcada dialetalmente como não padrão, nem tampouco neutra; (2) fazer escolhas de marcas dialetais que não causam a descaracterização das personagens; e (3) respeitar em sua maior parte o texto fonte, no que se refere ao gênero e linguagem. Claro está, como já foi apontado, que houve algumas falhas de correspondência com relação ao registro (pela elevação do grau de formalidade), mas de maneira geral podemos considerar uma tradução bastante satisfatória.

Também ressaltamos novamente a importância da representação dialetal para manter o diálogo com a literatura *gauchesca*. Ao não ignorar tal característica, o tradutor foi capaz de unir equivalência textual e correspondência formal, valorizando o aspecto artístico da obra.

Dado que a solução de Meyer para o dialeto em *Don Segundo Sombra* na tradução para o PB só é possibilitada pelo contínuo dialetal e cultural tão peculiar entre o sul do Brasil e o pampa argentino, uma questão interessante para futuras pesquisas sobre a tradução do dialeto nessa obra seria observar como lidaram com essas marcas dialetais os que fizeram a tradução desse romance de Güiraldes para línguas mais distantes e culturas não contíguas, como no caso das traduções para o inglês e para o francês.

### Referências bibliográficas

ARIAS, Arturo. La novela social: entre la autenticidad del subdesarrollo y la falacia de la racionalidad conceptual. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial, 1994, v. 2, 757-786.

AUBERT, Francis Henrik. Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução. *Revista de Estudos Orientais*, n. 5, 2006, 23-36. Disponível em:

<<http://www.letrasorientais.fflch.usp.br>>. (07/07/2013).

BORGES, Jorge Luis. El idioma de los argentinos (1928). In: \_\_\_\_\_. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994, 135-150.

\_\_\_\_\_. El escritor argentino y la tradición (1932). In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial; Buenos Aires: Emecé Editores, 1964, 128-137.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2006.

GRAMUGLIO, María Teresa. Continuidad entre la Ida y la Vuelta de 'Martin Fierro'. *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año 2, n. 7, nov. 1979, 3-6.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.

IVES, Summer. A theory of literary dialect. *Tulane studies in English*, New Orleans: Tulane University Press, v. 2, 1950, 137-182.

KIRKPATRICK, Gwen. The legacy of *Don Segundo Sombra*. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica, Coord. Paul Verdevoye. Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCAXX, 1988 (2. ed. 1996), 477-490.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial, v. 2, 1994, 665-702.

\_\_\_\_\_. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, 1995, 153-159.

LOIS, Élida. Estudio filológico preliminar. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica, Coord. Paul Verdevoye. Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCAXX, 1988 (2. ed. 1996), XXIII-LXIII.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco*. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

PARKINSON DE SAZ, Sara. El gaucho en la vida y literatura argentina. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 13 ed. Madrid: Cátedra, 1978 (13. ed. 2009), 29-39.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982a.

\_\_\_\_\_. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982b.

RODRIGUEZ-ALCALÁ, Hugo. Destinos. In: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica, Coord. Paul Verdevoye. Madrid; Paris; Cidade do México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCAXX, 1988 (2. ed. 1996), 271-285.

ROMANO, Eduardo. Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial, v. 2, 1994, 127-159.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Barcelona: Ariel, 1997.

SCHWARTZ, Jorge. Lenguajes utópicos. "Nwestraortografiabangwardista": tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade*. São Paulo: Memorial, v. 3, 1995, 31-55.

---

# A reconstrução do passado: processos de escrita em *Infância* de Graciliano Ramos e *Cuadernos de Infancia* de Norah Lange

Tatiane Silva Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão acerca dos recursos utilizados para a recuperação de memórias em *Cuadernos de Infancia* (1937) de Norah Lange e *Infância* (1945) de Graciliano Ramos. A análise sobre a configuração das narrativas nestes livros aponta as estratégias utilizadas por cada autor a partir da exposição dos fragmentos das recordações e o percurso escolhido por eles para estabelecer as relações de conexão entre as lembranças; que se apresentam instáveis e dependem do olhar de quem as evoca. Observaremos as reflexões dos autores ao longo do processo de escrita e também as lacunas que nos falam da dificuldade de relacionar ou recuperar determinados acontecimentos do passado.

**Palavras-chave:** autobiografia; infância; memórias; Graciliano Ramos; Norah Lange.

**Abstract:** This article aims a reflection about the resources used to recover memories in *Cuadernos de Infancia* (1937) written by Norah Lange and *Infância* (1945) written by Graciliano Ramos. The analysis about narrative configuration in these books indicates strategies used by each author on the exposure of memories fragments and the route chosen by them to establish bonds between memories which present themselves unstable and depend on the look of those who evokes them. We will analyze the authors' reflections through their writing process and also the gaps that speak about the difficulty of connecting or recovering certain past events.

**Keywords:** autobiography; childhood; memories; Graciliano Ramos; Norah Lange.

---

1 Professora Mestra, Universidade do Estado de Mato Grosso. E-mail: tattisantos@yahoo.com.br.

## Entre múltiplos reflexos – as imagens da criança em *Cuadernos de Infancia* de Norah Lange

Cada palavra é uma borboleta morta espetada na página:

Por isso a palavra escrita é sempre triste...

Mário Quintana

Sabemos, pelos estudos recentes acerca da escrita autobiográfica, que as concepções sobre este tema já sofreram diversas mudanças. Sempre nos distanciando da noção de confissão inicialmente associada ao gênero, partimos hoje da premissa de que um relato memorialístico realiza uma autofiguração, que conforme afirma Sylvia Molloy (1996), consiste no jogo entre a autobiografia e a mente do autobiógrafo para conseguir uma imagem pública própria, coincidente com aquela que o indivíduo tem de si. Atualmente, estamos cientes das veredas que podem ser escolhidas para esta representação e inclusive a própria palavra utilizada para definir este tipo de escrita apresenta algumas ramificações: além da autobiografia, reconhecemos atualmente as obras de autoficção, os poemas autobiográficos, memórias, entre outras que ainda não tiveram tempo ou não puderam ser nomeadas, justamente porque é quase impossível apreender a heterogeneidade deste tipo de escrita em um vocábulo. As subdivisões assinaladas mostram a multiplicidade de possibilidades para a representação do eu através da escrita. Sendo assim, o texto autobiográfico modestamente expõe uma face do dado, uma perspectiva referente à primeira pessoa que expõe sua história. No transcurso de construção desta figura, o que se cala, o que se silencia, o que, como leitores intuímos que ficou guardado na memória do autor instiga a nossa imaginação e propicia a esta memorização se tornar ainda mais interessante. Claro que não pela simples curiosidade da descoberta de um segredo (embora muitas vezes eles estimulem a nossa criatividade), mas principalmente para tentarmos compreender quais os motivos que levaram o autor a escolher determinada forma narrativa para a composição de sua imagem por meio da literatura e os motivos do privilégio a determinados eventos.

Embora tenham ocorrido mudanças com relação aos modos da escrita autobiográfica, como o rompimento da “confiança inabalável na língua como veículo de representação” (GALLE e OLMOS 2009: 10), este processo foi lento, sendo construído paulatinamente por meio das transformações nos modos de tentar compreender o sentido de uma autobiografia, geralmente habitante de um sinuoso terreno situado entre a veracidade e a ficção. *Cuadernos de infancia* (1937) encontra-se no limiar deste percurso e por sua excentricidade – facilidade em dizer nas entrelinhas – evidencia uma nova forma de figuração. O próprio título da obra nos reporta a um texto tranquilo e melancólico, entretanto, as linhas destes cadernos desestruturam as bases tradicionais de análise do gênero e recordam o passado a partir de um olhar singular, captador da inquietação advinda dos sentimentos que permeiam o período recordado. Neste relato, a memorialista concentra a sua narrativa em um espaço

fortemente delimitado – sua casa – para recuperar os detalhes de seus primeiros anos. A objetividade dos capítulos, lograda pelo direcionamento do foco narrativo no episódio evocado e com o mínimo de interferências da adulta, acentua o efeito de cada evento apresentado, pois a narradora se isenta de elementos canônicos da literatura memorialística, como a descrição de sua genealogia e resquícios de caráter confessional, para inovar, trazendo uma escrita incisiva; o que não está expresso no texto por explicações da adulta e conexões entre os capítulos aparece no elo entre o olhar da narradora e o da criança representada.

Incisiva em todos os pequenos capítulos que reconstroem acontecimentos significativos, Norah Lange entrega ao leitor a essência de seu passado sem pedir permissão ou entoar justificativas. Observamos este despojamento desde o início do livro que começa com a descrição de uma viagem da família à Mendoza, quando a menina tem cinco anos – lugar onde vivem até a morte do pai, quando voltam a Buenos Aires. A obra evidencia fatos marcantes e ao mesmo tempo dispensa opiniões da adulta, mantendo a sua atenção na perspectiva infantil, discorrendo acerca dos eventos significativos e demonstrando a possibilidade destes poderem ser recuperados mesmo depois de um longo tempo. Logo no início do texto, o leitor é colocado a par desta forma de apresentação pelo pacto estabelecido nas primeiras linhas destas memórias:

*Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada.*

*Apoyados en un miedo, mis cinco años alcanzaron a retener la tarde en que llegamos a Monte Comán, para pasar una noche y proseguir, a la mañana siguiente, hacia nuestro destino. (LANGE 1957: 9)*

Incisiva também no contrato inicial estabelecido a partir da primeira palavra do texto, a autora revela a forma como está disposto o primeiro capítulo – entrecortado – e sem maiores rodeios ou explanações contextualizadoras, entrega ao leitor a primeira recordação da infância. A adulta/memorialista realiza com destreza a sua função: enquanto conta sua história, solta a mão da criança e a deixa seguir livremente, mostrando seus medos, sustos, alegrias e reflexões sobre o mundo, ato difícil de desapego às certezas advindas da maturidade. E como uma criança correndo sem limites, os episódios atravessam incontáveis recordações, passando por momentos tranquilos, de sofrimentos, de dúvidas, ansiedade à simples contemplação do carinho dos pais, irmãs e babás. Este afastamento entre os dois instantes – do passado e da escrita – é observado por Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), quando retoma as considerações de Bergson acerca da importância da desconexão do passado com a ação presente:

À memória que repete, opõe-se a memória que imagina: “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo”. (*op.cit.*, 228) (RICOEUR 2007: 44)

Nas memórias sobre o período da infância, para a criança transitar livremente é necessário o alheamento do adulto à ocasião da escrita, à sua condição atual, tarefa complexa para o autobiógrafo, porque ele necessita admitir a diversidade de *eus* existentes e separá-los para realizar sua representação. Norah Lange realiza esta desconexão; evidentemente ela não ocorre totalmente, em algumas linhas a voz da adulta sussurra ao leitor. Contudo, a memorialista não ultrapassa fronteiras e se coloca lado a lado com a criança, permanece esquiva para conseguir elencar suas memórias posicionando a *menina* em primeiro plano. Esta atitude por parte do autor é evidenciada também por José Moura Gonçalves Filho em *O olhar* (1988), na alusão às afirmações de Ecléa Bosi:

(...) ‘relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora’: ‘não há evocação sem uma inteligência do presente’: aturada e apurada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação: ‘uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito’. (FILHO 1988: 97).

Como assinala o crítico, para a situação do passado ser representada claramente, este processo dependerá da capacidade do autor de se enxergar nos dois instantes para realizar a *lapidação* de suas lembranças, retirando de seu entorno recordações de outras ocasiões. Quando analisamos as memórias de infância percebemos que uma justificativa ou introdução antes de algum relato pode realizar a mescla entre as opiniões atuais do autor e as ponderações da infância. Alguns autores lançam no próprio relato autobiográfico a discussão sobre a dificuldade ou o estranhamento resultante desta separação, como faz Victoria Ocampo:

*A mí me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, no sólo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de sí mismo en esa tercera-primera-persona que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, tan lejos de cierto mí misma como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo. Yo no soy “aquello”, lo precedero que formó parte de mí y que nada tiene que ver conmigo. Soy lo otro. Pero ¿qué?* (OCAMPO 1979: 6)

A autobiógrafa de *El archipiélago* compara a escrita com a encenação de algo externo à sua vida, como o cabelo cortado no cabeleireiro, parte já desligada de seu corpo. O escritor Amós Oz, na busca pela reconstrução do passado em *De amor e*

*trevas* (2001), também expõe sobre a dificuldade encontrada para a composição da história pessoal, principalmente pela distância temporal, motivo do afastamento entre o autor e suas primeiras experiências. Em um ponto da narrativa, onde conta a sua relação com uma das professoras, fala dos tipos de discussões que faziam sobre os contos e lendas que liam e para um instante para refletir: “Ou quem sabe talvez ela não tivesse dito tudo isso, pois eu não me sentava a seu lado com lápis e caderno na mão anotando tudo o que ela me dizia. E mais de cinquenta anos se passaram” (OZ 2005: 337). Continuando a sua reflexão sobre a reconstituição de fatos tão antigos, o memorialista se pergunta:

Mas o que ela disse exatamente? Agora, em meu escritório, em Arad, num dia de verão no fim do mês de junho de 2001, tento reconstruir, ou antes adivinhar, convocar aquelas lembranças, quase criar a partir do nada: como os paleontólogos nos museus de história natural, que são capazes de reconstituir um dinossauro completo com base em dois ou três ossos. (OZ 2005: 337 - 38)

Norah Lange expõe os ossos ao invés de tentar reconstruir as ligações que os unem para formar o dinossauro. A autora termina a narrativa de um capítulo com a mesma naturalidade do princípio, sem muitas tergiversações. Para conseguir manter a distância entre os dois momentos: passado e presente, representando os sentimentos da criança, a memorialista conseguirá em seu texto diminuir as interferências da adulta através de alguns recursos; um deles será a partir da confirmação do acordo estabelecido no início do livro – os capítulos seguirão a narrativa a partir de entradas repentinas, muitas vezes expondo os meandros de uma cena marcante:

*Georgina se hallaba enferma. A cada instante era necesario que la madre entrase, casi a tientas, en la penumbra de su dormitorio, para cambiarle los pañuelos fríos que le cubrían la frente, mientras nosotras, en el cuarto contiguo, procurábamos hacer el menor ruido posible.* (LANGE 1957: 57)

Aqui, a dificuldade encontrada para o enfrentamento das reminiscências da infância é contornada pelo pacto inicial: as narrativas serão desenvolvidas de modo parecido a como surgem na mente da narradora, envoltas a esta nuvem de incertezas: podemos inferir que talvez ela não se recordasse o porquê da enfermidade da irmã, mas os detalhes circundantes do evento recuperam uma cena em que somente o essencial surge novamente. No modo elegido para começar o capítulo: “*Georgina se hallaba enferma*”, Norah Lange mostra a impossibilidade de uma escrita totalizadora quando o material disponível se trata de memórias.

No início de alguns dos “pequenos capítulos” a profusão da voz infantil é destacada pelo modo de apresentar um novo acontecimento: “- *Oíste? Incorporada en mi cama, procuré alcanzar el rostro de Susana a través de la penumbra, porque sospeché que no quería confesar su miedo*” (LANGE 1957: 101). Estas são as primeiras

palavras do capítulo, onde a narradora lança primeiramente a palavra da criança. A memorialista situa o leitor no cerne da situação lembrada, abstendo-se, como já mencionamos, dos trâmites referentes às explicações preparatórias para o começo de novo capítulo. No exemplo acima, depreende-se da palavra sussurrada no meio da noite a expressão dos medos da criança, não é necessária a descrição pormenorizada dos detalhes anteriores à pergunta – a forma como está disposta nos remete aos temores sentidos, a toda apreensão causada pelo desconhecido da noite. A voz temerosa murmura e transborda a narrativa com a inquietação infantil: *-¿Oíste?*, a partir desta palavra e do modo como está exposta, são delineados os contornos dos fantasmas, os medos advindos de pensamentos diante de um mundo ainda desconhecido, principalmente durante a noite, onde a ausência de luz permite a formação de inúmeras fantasias geradas pelos fragmentos existentes, como observa José Lezama Lima no ensaio *“Confluencias”*: *“De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz. Subdividida, fragmentada, acribillada por las voces y por las luces”* (LEZAMA LIMA 1988: 415). A noite é observada a partir desta aura de mistério, o começo do capítulo, ao invés de desorientar o leitor, o coloca diante de algumas questões da infância: busca de apoio, preocupação, temores, susto, etc., fazendo-o adentrar no universo representado com o conhecimento de inúmeros elementos significantes do período. As palavras ditas pela criança ecoam durante as páginas destes cadernos, produzindo uma ponte com relação ao tempo ao conectá-la com o presente da escrita, ao trazer para mais próximo do leitor o entendimento da criança, ao representar um timbre que desconcerta e assim problematiza.

### **A construção da infância por Graciliano Ramos**

O livro *Infância* foi entregue em forma de folhetim para um jornal de Alagoas e publicado em 1945. Em suas páginas, Graciliano Ramos retrata o seu olhar para o mundo a partir de sua vivência com os pais e conseqüente ou inconseqüente relação com os livros. O primeiro capítulo esboça grande parte do processo de recuperação das memórias com a descrição pormenorizada de suas oscilações, esquecimentos, recortes, remendos, e interferências de terceiros. Esta empresa é iniciada pelo título: *Nuvens*, colocado em evidência por muitos críticos por representar uma visão instável da realidade através da transitoriedade e opacidade evocadas pelo termo. Para relacionar o significado da escrita autobiográfica ao título escolhido por Graciliano para nomear as lembranças comparamos o olhar para o passado com o ato de observar o céu nublado – em cada instante quando o espiamos, as nuvens se apresentam de uma maneira diferente. Advém deste fato o costume, em várias culturas, de brincar de dar formas às imagens brancas vistas no céu: um peixe, uma árvore ou um homem se transformam em outros seres a partir do movimento. Da mesma forma, quando nos propomos a sistematizar o passado, a sequenciá-lo utilizando a escrita, vemos transitoriamente as nossas recordações. O motivo por ele



estar representado de uma ou outra maneira tem relação direta com o agora, com este parar e registrar. Se deixarmos passar algum tempo as memórias aparecerão de maneira distinta, assim como as nuvens são reconfiguradas pelo vento as lembranças apresentam o mesmo movimento comandado pelo tempo.

Quando evocados, os fragmentos das imagens do passado tentam se reconstruir no presente para figurar a ocasião rememorada. Entretanto, a cada momento em que buscamos esta organização das memórias a montagem será diferente e como afirma algumas vezes Graciliano Ramos, nem sempre as partes de nossas lembranças apresentam-se coerentes. Desta forma, a representação de um passado tão distante, como é o caso da infância, terá formas diferentes de acordo com a idade do autobiógrafo, mais especificamente com a etapa da vida quando escreve e sua visão sobre o passado. A configuração narrativa será bem distinta em cada fase: aos vinte, trinta, quarenta, cinquenta anos e assim por diante, como as nuvens apresentam-se na forma de sorvete, menino, casa ou uma forma geométrica. Ieda Lebensztayn (2010) ressalta este aspecto movediço das nuvens:

Na gênese de **Infância**, a alteração do título “Sombras” para “Nuvens” parece conjugar o aspecto entre fugidio, impreciso e perdido da memória, com o seu potencial de resgatar e criar formas. Nas nuvens adivinham-se figuras, o esfumaçado ganha contornos, essa a lição dos astrônomos. E a poesia de **Infância** advém em muito de Graciliano, ao evocar suas memórias e compor a narrativa, reconstituir a descoberta do mundo pela criança – com suas perplexidades, pavores e descobertas-, revelando a formação da sensibilidade e da consciência do adulto. (LEBENSZTAYN 2010: 324)

A criação de formas irá depender do instante de detenção do olhar, atitude não muito fácil quando nos referimos ao período da infância, pois o autor a partir de suas recordações traduz as percepções infantis. O resgate do espaço torna-se, portanto, muito importante para a representação de uma época onde os sentimentos ainda se mesclam e se confundem, porque neste momento ainda não possuem a perspectiva da experiência para classificar ou nomear determinados acontecimentos.

Consideramos os elementos do espaço como uma espécie de instrumento de precisão para se enxergar um pouco melhor o passado. Logo no início de seu livro, enquanto discorre sobre a transitoriedade ou a consistência de suas memórias, Graciliano Ramos fixa as suas recordações em alguns sinais, necessários para a existência destas memórias após tanto tempo: “Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos – no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes” (RAMOS 2010: 22). O memorialista não trata somente de objetos, mas a gama de sentidos inclui o conjunto de algumas condutas cotidianas fixas, repetitivas e talvez por isso importantes por oferecerem à criança uma imagem acerca do mundo ao seu redor, uma precisão definidora e necessária

para a formação das primeiras imagens na infância. Além dos objetos utilizados para a evocação do espaço da infância, constituem o conjunto das lembranças as partes dos corpos, aqui *olhos, mão, braços*, observados algumas vezes separadamente do corpo, dotados de significados para constituírem o contexto da representação feita pelo adulto, para delinear a vida e o seu pulso, seu fio e continuidade.

Gustavo Silveira Ribeiro em *Abertura entre as nuvens* (2012) destaca este aspecto da obra: “O protagonista enxerga a realidade aos pedaços, nunca vislumbrando uma imagem de conjunto dos lugares e pessoas que o cercam. Seu olhar, predominantemente, se constrói pela metonímia” (RIBEIRO 2012: 54). Apesar de realizar diversos comentários sobre a escrita, Graciliano Ramos, assim como Norah Lange, não tenta unir as partes em um todo coerente, expondo-as somente como pedaços resistentes ao tempo.

Esta fragmentação encontrada na composição da narrativa de Graciliano Ramos ocorre porque a obra é escrita primeiramente para a publicação em forma de folhetim, como relata Cláudio Leitão: “O tom de folhetim é reciclado na organização do livro impresso” (LEITÃO 2010: 270). Temos cada capítulo do livro reorganizado para a constituição do livro *Infância*. Os movimentos de parar para observar e registrar são realizados individualmente nos capítulos; entretanto, por apresentar laços fortes entre as recordações guardadas, puderam ser organizados posteriormente para a composição do livro. Os motivos responsáveis pela existência de uma ou outra lembrança conseguem atribuir a unicidade necessária para a estruturação dos capítulos. Maurice Blanchot em *La escritura del desastre* (1990), discorre sobre a relação do fragmento e a escrita:

*Los fragmentos se escriben como separaciones no cumplidas: lo que tienen de incompleto, de insuficiente, obra de la decepción, es su deriva, el indicio de que, ni unificables, ni conscientes, dejan espaciarse señales con las cuales el pensamiento, al declinar y declinarse, está figurando unos conjuntos furtivos, los cuales, ficticiamente, abren y cierran la ausencia de conjunto, sin que, fascinada definitivamente, se detenga en ella, siempre relevada por la vigilia que no se interrumpe. Por eso no cabe decir que haya intervalo, ya que los fragmentos, en parte destinados al blanco que los separa, encuentran en esta separación no lo que los termina, sino lo que los prolonga, o los pone en espera de cuanto los prolongará, ya los ha prolongado, haciéndolos persistir en virtud de su inconclusión, entonces siempre dispuestos a dejarse labrar por la razón infatigable, en vez de seguir siendo el habla caída, apartada, el secreto sin secreto que no puede llenar elaboración alguna.* (BLANCHOT 1990: 55)

Segundo Blanchot, o fragmento prolonga, colocando em evidência a falta, fazendo o narrador preenchê-la a partir dos indícios restantes. Em *Infância*, o memorialista inicia as associações para a reconstrução deste espaço a partir do primeiro objeto, como uma possibilidade de encontro com a memória: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas” (RAMOS

2010: 9). E a partir da referência, os acontecimentos se desenvolvem: ao redor do vaso de pitombas surge o espaço, as pessoas, as sensações e experiências. O vaso recordado pode ser responsável por atribuir um corpo às mãos, lábios e um sentido a algumas palavras repetidas. Ainda conforme Blanchot: “*La escritura fragmentaria sería el riesgo mismo. No remite a una teoría, no da cabida a una práctica definida por la interrupción. Interrumpida, prosigue*” (BLANCHOT 1990: 56). É importante no instante da recordação a recuperação do fragmento, uma vez que através das conexões entre um e outro realizadas pelo memorialista, as lembranças tem continuidade. Paul Ricoeur em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* (2010) refere-se ao processo desenvolvido nas associações realizadas pela memória como uma marca, evocada a partir da associação de ideias:

Lemos, na Proposição do Livro II da *Ética*, “Da natureza e da origem da alma”: “Se o corpo humano tiver sido afetado uma vez por dois ou mais corpos simultaneamente, assim que a Alma imaginar mais tarde um dos dois, ele o fará lembrar-se também dos outros”. É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. (RICOEUR 2007: 25)

Como diz o crítico, a impressão deixada por um corpo, traz outros elementos para a lembrança e possibilita a construção da situação do passado. O vaso de pitombas causou impressão ao menino e foi guardado através dos anos vividos podendo, no momento da escrita, oferecer materiais para o memorialista remontar o acontecimento. Virginia Woolf em *Momentos de vida* (1982), ao perguntar-se por onde começar o relato de seu passado discorre sobre alguns elementos sobre os quais a memória se apoia: “*Había olores y flores, hojas muertas y castañas, gracias a lo cual se distinguían las estaciones, y cada una tenía innumerables asociaciones, y poder para inundar el cerebro en un segundo*” (WOOLF 1982: 42-43). Estas bases escolhidas como os aromas e as flores, podem trazer as lembranças do passado, tornando-as mais vivas quando são recordadas. O memorialista de *Infância* também utiliza estas estratégias sensoriais, mas, reconhece o caráter subjetivo deste procedimento quando declara os dados oferecidos por seus familiares:

Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. Com certeza não era vasta, como presumi: visitei outras semelhantes, bem mesquinhas. Contudo pareceu-me enorme. Defronte alargava-se um pátio, enorme também, e no fim do pátio cresciam árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Não gostei da correção: laranjas, provavelmente já vistas, nada significavam. (RAMOS 2010: 10)

Graciliano Ramos escancara nesta sua colocação, os artifícios para a recuperação de suas lembranças. Uma pessoa em certa ocasião se refere às frutas como laranjas, mas o memorialista continua com a sua opinião, assumindo a importância da subjetividade para a evocação do passado, pois as pitombas possuíam um poder maior de sugestão através da imagem; eram elas as ocupantes de suas recordações durante tantos anos, foram as pitombas, não as laranjas, as responsáveis pela perduração da memória e desta forma, independentemente de ser realmente uma ou outra, o sentido é dado pela significação, responsável pela perduração da memória, sempre relacionada ao esquecimento e por isso necessitando realizar alguns malabarismos para continuar permitindo a existência do passado.

Sylvia Molloy em *Varia imaginación* (2003) desenvolve em suas memórias a mesma discussão quando um amigo lhe envia a notícia da demolição da casa de seus pais. Quando volta ao país ela verifica pessoalmente e percebe apenas algumas alterações na estrutura:

*Cuando a mi regreso hablo con Pablo, le digo cómo se te ocurre mandarme decir que demolieron la casa, si sigue en pie. Pablo insiste, pero está totalmente cambiada, le han agregado casi un edificio entero, de dos pisos, enorme, y tampoco está el patio del frente, ni un árbol enorme del que me acuerdo muy bien. Pero el patio y el sauce estaban detrás de la casa, no adelante, le digo, y la casa está apenas ampliada, sigue igual. Porfía que no, que ya no es la misma casa sino otra, y que el árbol estaba al frente. Me doy cuenta de que es inútil insistir lo contrario. Acaso los dos tengamos razón. (MOLLOY 2003: 12)*

Graciliano Ramos escolhe as pitombas para reconstruir o seu passado, apesar de alguns afirmarem o equívoco desta constatação. Sylvia Molloy desmistifica este desencontro entre os dados dando razão aos dois, a ela e ao amigo, considerando que os elementos espaciais para a recuperação da memória dependem de estratégias individuais para resgatar algo que o tempo ainda não conseguiu desfazer. Dentro desta perspectiva, não podemos falar em verdade, mas em algo construído individualmente para manter as lembranças. Por este motivo, as divergências existentes, pelas contínuas reelaborações para recuperar as lacunas deixadas pelo esquecimento, que está sempre à espreita. O cérebro por sua vez, procura outros recursos para manter as memórias a salvo: “Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se – e, em letra de fôrma, tomam consistência, ganham raízes” (RAMOS 2010: 27). Logo nos capítulos iniciais de *Infância*, Graciliano mostra ao leitor a densidade de algumas recordações e como elas foram formadas. Elas não encontram-se no livro ao acaso mas fizeram parte de um longo processo, uma grande travessia até chegar ao presente da escrita. Regina Conrado sublinha as ações do autor:

---

As características estilísticas do autor-narrador de certa forma deformam a reprodução exata dos acontecimentos do passado –valorizando-os ou depreciando-os –, *escolhendo*, entre lembranças numerosas, aquelas que se quer narrar, *recompondo*, pela imaginação, outras parcialmente esquecidas, enfim, *recria-se* sobre lembranças. (CONRADO 1997: 68, grifos do autor)

As ações de *escolher*, *recompor* e *recriar* são expostas em *Infância* a partir das diversas reflexões no início do livro e mostram a complexidade deste transcurso, principalmente expondo sobre a dificuldade de recomposição das primeiras recordações. Sylvia Molloy, ainda em *Varia imaginación* (2003), após contar uma história acerca da troca de cartas entre amantes, coloca em questão os eventos apresentados ao leitor: “*Yo había podido ser la mujer que encontró las cartas; o la que las escribó. He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente*” (MOLLOY 2003: 97). Após relatar toda a história, a memorialista assume as possíveis criações, dado sempre alheio ao leitor. Diversamente a Norah Lange, que deixa as reflexões sobre a escrita fora de suas memórias, Graciliano discorre reiteradamente, principalmente nos capítulos iniciais, sobre os obstáculos para recuperar as recordações e as estratégias utilizadas para resolver seu problema:

Nova solução de continuidade. As sombras me envolveram, quase impenetráveis, cortadas por vagos clarões: os brincos e a cara morena de sinha Leopoldina, o gibão de Amaro vaqueiro, os dentes alvos de José Baía, um vulto de menina bonita, minha irmã natural, vozes ásperas, berros de animais ligando-se à fala humana. O moleque José ainda não tinha se revelado. Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. (RAMOS 2010:14)

As figuras aparecem como fragmentos e como apoio para a estruturação das memórias e os sons emitidos pelos animais confundem-se na percepção da criança. Na seleção destas recordações os animais são colocados no patamar dos moradores da casa. Como a criança ainda não tem domínio das palavras, mistura os sons dos bichos aos de seus parentes; como a idade ainda não permite claras distinções, as recordações aparecem incrustadas por elementos indistintos, como revela o memorialista:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e flores. (RAMOS 2010: 7)

Novamente encontramos a exposição da dificuldade de disjunção das memórias, elas ficam guardadas em um mesmo local, mas ao serem evocadas é necessário separá-las: de um tempo de seca há referência a um açude cheio, as impressões do período são posicionadas pelo autor como recortes e na junção dos acontecimentos podem inclusive misturar-se paisagens de épocas diferentes. Algumas vezes a distinção entre as partes não é possível, os fragmentos são apenas expostos para mostrar as reminiscências do passado. Wander Melo Miranda ressalta a revelação do autor sobre sua estratégia narrativa:

No fragmento “Verão”, de **Infância**, torna-se evidente como, para o autor, não interessa o mero registro ou transposição fotográfica da realidade externa (no caso, a paisagem física), mas a sua (re)construção através dos mecanismos conjugados da imaginação e da memória. (MIRANDA 1992: 45)

A mescla entre elementos imagéticos e do restante das lembranças compõe a escrita das memórias. Enquanto se recorda e escreve sobre os momentos marcantes da infância, outras reminiscências se inserem nas reflexões, como acontece com a estruturação de uma cantiga. Ela não se revela por inteiro de imediato; é anunciada paulatinamente:

Nessa linguagem capenga, d. Maria matracava um longo romance de quatro volumes, lido com apuro, relido, pulverizado, e contos que me pareciam absurdos. De um deles ressurgem vagas expressões: **tributo**, **papa-rato**, maluquices que vêm, fogem, tornam a voltar. Tento arredá-las, pensar no açude, nos mergulhões, nas cantigas de José Baía, mas os disparates me perseguem. Lentamente adquirem sentido e uma historieta se esboça: Acorde, seu papa... (RAMOS 2010: 17)

Processo importante para a reconstrução das memórias, um acontecimento traz outro como uma cadeia de pensamentos. Por isso comparamos a escrita de memórias com um labirinto, já que as possibilidades de reconstrução são infinitas. A recordação da professora e dos contos lidos traz palavras recorrentes, levando à recomposição da cantilena. Um trecho da cantiga evoca outro e assim é iniciado o procedimento de organização das memórias. Como no caso das pitombas em que um objeto carrega consigo uma gama de significantes, encontramos no simples verso guardado “acorde seu papa” a mesma função:

Papa quê? Julgo a princípio que se trata de **papa-figo**, vejo que me engano, lembro-me de **papa-rato** e finalmente de **papa-hóstia**. É **papa-hóstia**, sem dúvida: Acorde, seu papa... Acorde, seu **Papa-hóstia**, Nos braços de... Nova pausa. Três ou quatro sílabas manhosas dissimulam-se obstinadas. Despontam algumas, que experimento e abandono, imprestáveis. Enquanto procuro desviar as ideias, a impertinência se insinua no meu espírito, arrasta-me para a sala escura, cheia de abóboras. Subi-

tamente as fugitivas aparecem e com elas o início da narrativa: Acorde seu Papa-hóstia,/Nos braços de Folgazona. (RAMOS 2010: 17-18)

O memorialista busca os elementos formadores do enredo e consegue completar a canção, modificada inclusive pelo seu hábito de corrigir a língua falada: “Levante, seu Papa-hóstia” para “Levante-se, seu Papa-hóstia”. E a partir de todas estas rememorações saem, finalmente, os versos da canção:

Levante, seu Papa-hóstia,  
Dos braços de Folgazona.  
Venha ver o papa-rato  
Com um tributo no rabo.  
Falta meia dúzia de linhas, não chego a reconstituí-las. Sei que, tendo-se queimado roupas e móveis, a história finda assim, furiosamente:  
Acuda com todos os diabos. (RAMOS 2010: 19)

O autor tece a narrativa até a história ser concluída, ainda incompleta, mas totalmente transparente quanto ao processo de construção. A composição dos versos da cantiga, parcialmente existente, ocorre pela base no primeiro verso recordado, uma parte se une a outras e delinea a totalidade possível, pois algumas partes não estão ao alcance da memória. De modo semelhante consideramos o espaço como a base inicial, com o poder de ser conservado por diversos anos. E a partir dele surge a história narrada, a vida narrada, projetada a partir do olhar de quem recorda. À medida que crescem, se desenvolvendo a partir da lembrança, os versos da cantilena trazem uma história complexa para a infância, por falar de um padre que mantinha relações com uma fiel da igreja e as palavras são organizadas para esconder a realidade, o pecado do padre. Esta recomposição a partir dos fragmentos ainda existentes é classificada por Gustavo Silveira Ribeiro:

Assim, os cacos que não se juntam, as palavras e ideias que faltam para compreender o mundo com segurança constituem-se como marcas estilísticas do ponto de vista infantil, fazendo com que a diferença entre uma e outra instância narrativa do livro se torne mais nítida e assuma um significado composicional claro. (RIBEIRO 2012: 57)

A exposição da (re)composição da cantilena revela ao leitor a grande dificuldade neste processo de construção, movimento que não se finda enquanto existe a lembrança.

\*\*\*

Graciliano Ramos e Norah Lange escolhem estratégias distintas para a recuperação do passado: *Infância* nos mostra as indas e vindas do autor, inclusive a opinião de terceiros, que deixam dúvidas quanto a real existência de algumas lembranças. O memorialista deixa claro que a subjetividade decide sobre a legit-

imidade das recordações, os sentimentos escolhem as memórias e preenchem os possíveis vazios formados pelo tempo. Norah Lange também nos expõe a fragilidade das recordações, mas elege como estratégia composicional a exposição dos fragmentos sem as interferências da adulta e através das lacunas existentes entre vozes e opiniões da criança que surgem repentinamente, assim como as atitudes cotidianas, nos mostra que é impossível a montagem precisa deste quebra-cabeça incompleto a que denominamos memória.

### Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1990.
- CONRADO, Regina Fátima de Almeida. *O mandacaru e a flor- A autobiografia Infância e os modos de ser Graciliano*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.
- FILHO, José Moura Gonçalves. "Olhar e memória" in: NOVAES, Adauto... [et al.]. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GALLE, Hemult, Org. e Outros. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.
- KAMENSZAIN, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- LANGE, Norah. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1957.
- LEBENSZTAYN, Ieda. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. São Paulo: Hedra, 2010.
- LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto – memória e exílio em Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2003.
- LIMA, Lezama. *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia – La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México: FCE, 1996.
- \_\_\_\_\_. xc. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I – El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1979.
- OZ, Amós. *De amor e trevas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens. Uma interpretação de Infância, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Annablume, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.



---

## La categoría lunfardo en el *Diccionario del habla de los argentinos* (2003)

Cecilia Natalia Tallatta<sup>1</sup>

**Resumen:** En el marco de la política lingüística panhispánica difundida por la Real Academia Española (RAE), la Academia Argentina de Letras (AAL) publica en el año 2003 por la editorial Espasa Calpe el “Diccionario del habla de los argentinos” (DiHA). Cinco años después, en el año 2008, sale a la luz una segunda edición, corregida y aumentada, esta vez por la editorial Emecé. En el presente trabajo nos enfocamos en el “Estudio preliminar” que escribió Pedro Barcia, Presidente de la AAL, a la segunda edición de este diccionario con el objetivo de analizar la representación de la lengua que construye y que busca difundir en los hablantes. Nos enfocaremos en la categoría “lunfardo” y analizaremos la exclusión explícita que hace Barcia en el momento de definir lo que debe ser considerado un argentinismo y lo que no debe incluirse dentro de esta categoría.

**Palabras clave:** lengua; lunfardo; polémica; Academia Argentina de Letras.

**Abstract:** In the field of the Pan-Hispanic language politics, spread by the Real Academia Española (RAE), the Academia Argentina de Letras (AAL), with the Espasa Calpe Publishing House, edited the *Diccionario del habla de los argentinos* (DiHA) (*Argentinian's Speech Dictionary*) in 2003. Five years later, in 2008, an improved and larger second edition was published by Emecé Publishing House. In this paper, we focus on the “Estudio preliminar” that Pedro Barcia, AAL President, wrote to the second edition of this dictionary. We study the social representations of the national speech that he builds and seeks to spread over the speakers. We focus on the “lunfardo”, in order to analyze the clear exclusion Barcia makes when defining what should be considered an “argentinismo” and what should not be included in this category.

**Keywords:** language; lunfardo; controversy; Academia Argentina de Letras.

---

1 Licenciada en Letras (UBA) y Profesora de Educación Media y Superior en Letras (UBA), becaria del CONICET (Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), doctoranda en Lingüística (Universidad de Buenos Aires, Argentina). Contacto: ceciliantl@gmail.com.

En el marco de la política lingüística panhispanica difundida por la Real Academia Española (RAE), la Academia Argentina de Letras (AAL) publica en el año 2003 por la editorial Espasa Calpe el *Diccionario del habla de los argentinos* (DiHA). Cinco años después, en el año 2008, sale a la luz una segunda edición, corregida y aumentada, esta vez por la editorial Emecé. En el presente trabajo nos enfocamos en el “Estudio preliminar” que escribió Pedro Barcia, Presidente de la AAL, a la segunda edición de este diccionario con el objetivo de analizar la representación de la lengua que construye y busca difundir en los hablantes. En particular nos enfocaremos en la exclusión explícita de la categoría “lunfardo” que hace Barcia en el momento de definir lo que debe ser considerado un argentinismo y lo que no debe incluirse dentro de esta categoría.

Nuestro objetivo es considerar la edición del DiHA en el marco más amplio de la globalización y el panhispanismo para poder interpretarlo en relación con los intereses sociales, políticos y económicos en los que se inscribe. Intentaremos demostrar cómo la definición de lunfardo que aparece en el “Estudio preliminar” de Barcia busca generalizar una representación de lengua nacional productiva para los intereses panhispanistas de la RAE<sup>2</sup>. El mismo diccionario se presenta como un “instrumento del bien común de nuestra lengua española, en su modalidad argentina, que es el DiHA” (DiHA 2008: 84). A su vez, compararemos este discurso con el “Prólogo” de Conde al *Diccionario etimológico del lunfardo* (DEL), donde aparece una concepción contrapuesta acerca de qué es el lunfardo. De esta manera podremos interpretar de modo completo las diferentes operaciones que Barcia realiza en su discurso con el fin de excluir ese léxico del habla de los argentinos.

Luego de rastrear en diferentes diccionarios del lunfardo cómo abordaban su definición y clasificación, encontramos que bajo la superficie del “Estudio preliminar” al DiHA subyace una polémica entre los defensores del lunfardo como un léxico vivo y en uso y, por otro lado, la postura de Barcia, quien niega su actualidad y lo caracteriza como una competencia pasiva de los hablantes. Esta controversia aparece ejemplificada cuando establecemos una correlación del “Estudio preliminar” con los prólogos a la primera y segunda edición del DEL de Oscar Conde. La primera edición fue publicada por la editorial Taurus en el año 1998 y seis años después, en 2004, se reeditó por la misma editorial la segunda edición corregida y aumentada.

2 Lauria establece que “la elaboración de un diccionario monolingüe es un acto glotopolítico en dos sentidos. Por un lado, porque implica tomar decisiones en torno a una serie de cuestiones tales como la unidad o la fragmentación de la lengua, la variación, la norma, el uso, la prescripción, la descripción, el cambio lingüístico, el purismo, la corrupción idiomática, los neologismos, el contacto de lenguas, los indigenismos, los extranjerismos, los préstamos, los calcos, los barbarismos, los arcaísmos, la lengua culta o literaria y la lengua popular. Y por otro, porque revela continuidades con fenómenos que pertenecen al ámbito político de la coyuntura histórica en la que se inserta. Los diccionarios constituyen, por ende, discursos donde se asoman y se esconden sistemas lingüístico-político-ideológicos” (LAURIA 2007: 2).

---

En los prólogos a esta obra, Conde sostiene una concepción del lunfardo antagónica a la defendida por Barcia. Desde su perspectiva, el DEL es necesario porque el lunfardo no sólo es un léxico vivo sino que incluso se amplía con los años. Dentro de esta perspectiva, la publicación de una obra de consulta actualizada como el DEL es necesaria para cualquier hablante de la variedad rioplatense del español.

El presente artículo se inscribe en el campo de la Glotopolítica. Este marco de análisis nos da la posibilidad de incluir a “todos los hechos del lenguaje en los que la acción de la sociedad reviste la forma de lo político” (GUESPIN y MARCELLESI 1986: 5). De esta manera, podemos establecer un paralelo entre el “Estudio preliminar” de Barcia y los prólogos de Conde. Esta confrontación nos permite pensarlos como textos que ingresan en la defensa de posturas opuestas acerca de las variedades del español (ARNOUX 2000) y que, al mismo tiempo, ponen en primer plano el conflicto que surge en torno a la categoría “lunfardo”.

En la situación actual de constitución y afianzamiento de integraciones supranacionales es necesario hacer un abordaje de los textos como documentos y discursos. Para ello es indispensable incluir en los análisis una interpretación que combine el lenguaje y la historia (ARNOUX 2000). Desde esta perspectiva, es necesario que interpretemos el discurso de Barcia y el de Conde en relación con las instituciones encargadas de establecer la norma de la lengua española y de llevar adelante las políticas lingüísticas, como son la RAE, la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) y la AAL.<sup>3</sup> En este sentido, trataremos de observar la manera en que estos discursos ya sea “individualmente, en una serie reformulativa o complementándose representan la sociedad al mismo tiempo que proponen representaciones de la lengua” (ARNOUX 2000: 17).

---

3 Para llevar a cabo este análisis consideramos los aportes hechos desde la Escuela Francesa de Análisis del Discurso (cf. COURTINE, 1981 y MAINGUENEAU, 1984). En particular, su enfoque de los enunciados como secuencias discursivas que se articulan sobre dos ejes: el del intradiscurso, que se conforma al interior de la secuencia en la cual se los ha producido, y el del interdiscurso, que sólo tiene existencia discursiva en la contradicción que los opone al conjunto de formulaciones heterogéneas producidas. Esta perspectiva considera que es en la relación entre estos dos ejes donde hay que situar el foco del análisis ya que es allí donde el sujeto hablante aparece como sujeto de su discurso. En consecuencia, es necesario anclarlo en las condiciones sociohistóricas de producción y circulación para poder recién entonces interpretar las huellas que ha dejado. A su vez, esta relación interdiscursiva no siempre es mostrada a través de discursos referidos, autocorrecciones y palabras entre comillas. La voz del otro también puede aparecer de modo constitutivo en el enunciado, es decir, sin marcas visibles; de esta forma, ambos discursos establecerían una relación indisoluble.

### Breve descripción de la nueva política lingüística panhispánica

Los discursos que fueron producidos desde la RAE, entre 2001 y 2007, presentan los siguientes objetos de discurso (VÁZQUEZ VILLANUEVA 2010): 1. La finalidad de la política lingüística panhispánica de lograr la unidad y/o lo unitario, concebidos como una necesidad que debe cumplir la lengua española y fuertemente vinculados a su defensa. 2. La autoría de esta nueva política atribuida a la RAE, al Rey de España y a la Asociación de Academias de la Lengua. 3. La autoridad otorgada a las Academias de la Lengua, que remite permanentemente a determinados lugares comunes para instaurar la construcción de la Comunidad Iberoamericana. 4. La función establecida para las Academias como ejes en la conformación de la Comunidad Iberoamericana. 5. La construcción de la Comunidad Iberoamericana: la **nueva planta** de la lengua española.

El documento presentado en el III Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) realizado en Rosario y titulado “La nueva política lingüística panhispánica” (RAE y ASALE 2004) recupera estos objetos de discurso y establece como tarea de las Academias garantizar el mantenimiento de la unidad básica del idioma, que es, en definitiva, lo que permite hablar de la comunidad hispanohablante, haciendo compatible la unidad del idioma con el reconocimiento de sus variedades internas y de su evolución. Esta situación busca plasmarse en el enunciado “Unidad en la diversidad”, descrito por Lauria y López García (2009), que es postulado por la RAE como el lema que debe guiar el trabajo de todas las instituciones que conforman la ASALE. De esta manera, desde el año 2004, la RAE intenta promover explícitamente una nueva orientación de trabajo que incluye a las Academias de la Lengua como pares en igualdad de condiciones para el trabajo conjunto, reivindicando su autonomía y su contribución para poder conocer el español real:

Hasta hace algunos años, el modo de alcanzar esos objetivos se planteaba desde el deseo de mantener una lengua ‘pura’, basada en los hábitos lingüísticos de una parte reducida de sus hablantes, una lengua no contaminada por los extranjerismos ni alterada por el resultado de la propia evolución interna. En nuestros días, las Academias, en una orientación más adecuada y también más realista, se han fijado como tarea común la de garantizar el mantenimiento de la unidad básica del idioma, que es, en definitiva, lo que permite hablar de la comunidad hispanohablante, haciendo compatible la unidad del idioma con el reconocimiento de sus variedades internas y de su evolución. (ASALE y RAE 2004: 3)

Sin embargo, la imposición de esta nueva política panhispánica se caracteriza por “formular una aspiración postcolonial de gestión democrática de la lengua compartida” (ARNOUX 2006: 4) que incluye a la red de academias nacionales, considera a las diversas variedades e incorpora la participación de investigadores de diferentes países del área para la elaboración de los instrumentos lingüísticos. De esta manera, las políticas lingüísticas incluyen también la consideración de beneficios económicos

---

que vinculan la lengua y el mundo académico con el empresarial a través de las industrias de la lengua y de las propuestas de enseñanza (ARNOUX 2006).

Por lo tanto, todas las obras publicadas desde el año 2004 por la RAE y las Academias Asociadas se inscriben en este nuevo contexto en el que el español comienza a funcionar para la RAE como el lugar que permite construir lazos de identidad con los países latinoamericanos y ampliar así sus mercados. En consecuencia, es indispensable analizar el DiHA como una obra que colabora en la construcción de la Comunidad Iberoamericana.

Los ejes discursivos que abordaremos giran en torno a las operaciones de exclusión del léxico lunfardo en el DiHA por medio del desprestigio asociado a su caracterización como léxico de los delincuentes y sinónimo de argot; la división del habla popular en distintos tipos, que postula Barcia; y, finalmente, la reivindicación del lunfardo que Oscar Conde lleva a cabo desde el punto de vista opuesto considerándolo un fenómeno que le otorga identidad a los hablantes.

Como ya mencionamos, nuestro objetivo es analizar la representación<sup>4</sup> de la lengua nacional en el “Estudio preliminar” del DiHA. En particular, tomaremos como objeto de análisis la construcción de la categoría “lunfardo”. Nos resulta significativo el rechazo de Barcia a incluirlo en la definición del habla de los argentinos y, a su vez, el espacio que dedica a justificar esa decisión. El apartado número 8, titulado “Los diccionarios de lunfardo”, está armado en torno a demostrar que el lunfardo existió entre los años 1870 y 1925, pero que es un léxico histórico que hoy en día ya no es utilizado.

### **Distinción entre argentinismos y lunfardismos**

En la historización de los diccionarios de lunfardo, Barcia remite a escritos anteriores como un modo de legitimar su propia definición acerca del lunfardo. Comienza postulando el libro *Contribución al estudio de la psicología criminal. El idioma del delito* (1984), de Antonio Dellepiane, como “inaugural de la bibliografía

---

4 Abric sostiene que “un objeto no existe en sí mismo, existe por un individuo o un grupo y en relación a ellos. Es entonces la relación sujeto-objeto la que determina el objeto mismo. Una representación es siempre una representación de algo por alguien.” Es así que el objeto no estaría definido de un modo único y universal, “toda representación es entonces una forma de visión global y unitaria de un objeto pero también de un sujeto. Esta representación reestructura la realidad para permitir una integración a la vez de características objetivas del objeto, de experiencias anteriores del sujeto y de su sistema de actitudes y de normas. [...] La representación no es entonces un simple reflejo de la realidad, es una organización significativa. Y esta significación depende a la vez de factores contingentes y de factores más generales que sobrepasan la situación misma: contexto social e ideológico, lugar del individuo en la organización social, historia del individuo y del grupo, intereses sociales” (ABRIC 1991: 12-13). La traducción es nuestra.

sobre el lunfardo, pues luego de una disertación teórica, dispone un *Diccionario lunfardo-español*" (BARCIA 2008: 38). Barcia destaca un aspecto que considera dejado de lado por otros lexicógrafos: la distinción de diferentes niveles léxicos. A continuación, cita un fragmento de Dellepiane (*apud* BARCIA 2008: 38) quien afirma que "No deben confundirse las voces lunfardas, las creadas por los criminales para su propio uso, pero que a veces suelen popularizarse, con los *argentinismos*". En este fragmento encontramos uno de los ejes sobre los que Barcia sustentará su definición del lunfardo. Así, construye la representación de la lengua hablada por los argentinos y establece que en ella no hay lugar para los lunfardismos, incluirlos es un error frecuente que es necesario aclarar para poder dejar de cometerlo. Más adelante Barcia utiliza otra cita de autoridad que repite esa distinción entre el lunfardo y los argentinismos:

Del Valle, un diccionarista conocido y acreditado 'lunfardólogo', retoma la distinción de Dellepiane, de 1894, que subrayamos: "No deben confundirse las voces lunfardas, las creadas por los criminales para su uso propio, pero que a veces suelen popularizarse, con los argentinismos. (1966, p. 43)" (BARCIA 2008: 41)

Barcia justifica esa diferencia recurriendo a una motivación geográfica y sociocultural: al expandirse a otros ámbitos y países y al comenzar a ser utilizadas por la clase media e incluso por "gente de cultura letrada", esas voces se convierten en argentinismos. De esta manera aparece mostrada la construcción de un estándar en base a los usos cultos, diferenciándolos de los de las clases bajas, a las que iguala con la marginalidad y la delincuencia. Tal es la necesidad de distinguirlas que incluso cuando el léxico de estas últimas clases es adoptado por las demás, la categoría con la que se lo denomina debe modificarse también. Barcia sostiene que estos movimientos son naturales en la dinámica de los idiomas. Aunque aclara que "lo ocurrido es la incorporación de lunfardismos de origen en el habla coloquial porteña, y también en la argentina general. Este hecho no 'lunfardiza' el lenguaje porteño" (BARCIA 2008: 42).

En esta última afirmación observamos una connotación negativa en la categoría lunfardo y sus derivados. Es necesario que abordemos otro de los ejes sobre los que Barcia construye su definición de esa noción y que precede a la cita anterior para poder interpretarla en todo su valor.

### **El lunfardo: léxico de los delincuentes**

Barcia construye una genealogía que lo precede y lo avala en su definición del lunfardo como léxico de los delincuentes. De este modo, la categoría "lunfardo"

funcionaría en su argumentación como “lo preconstruido”<sup>5</sup>. Podemos encontrar en su discurso las coordenadas históricas e ideológicas en las que se inscribe ya que, según Courtine (1981), la formación discursiva que se construye en base a lo preconstruido no es algo fijo sino que se desplaza en función de lo que se pone en juego en una determinada coyuntura histórica de una formación social específica. Dentro de ese discurso particular, los elementos preconstruidos producidos en su exterior pueden ser incluidos redefiniéndolos e incluso cambiándolos totalmente. Pero, aunque sea este último el caso, le permiten al sujeto enunciador hacer funcionar en el discurso la evidencia necesaria sobre la cual armar su propia formación discursiva. En este sentido, Barcia incluye como citas de referencia en el “Estudio preliminar” a sujetos vinculados con el ámbito institucional de la justicia y la policía. Este recurso argumentativo que consiste en incluir los artículos de aquellos como citas de autoridad, le permite reforzar su caracterización del lunfardo como un léxico que en sus orígenes estuvo ligado con la delincuencia.

Barcia explicita el objetivo de retomar los escritos que lo preceden y que lo autorizan a definir el lunfardo en dos ocasiones. La primera vez lo hace antes de comenzar a describir “algunas contribuciones menos sistemáticas” que precedieron al libro de Dellepiane: “Corresponde recordarlas sucintamente, para ver en ellas la sostenida coherencia de qué cosa es el lunfardo” (BARCIA 2008: 39). Acto seguido, repasa brevemente cinco aportes, de los cuales tres son artículos anónimos publicados en los periódicos *La Prensa* (1878), *La Crónica* (1883) y *La Nación* (1887), y los otros son dos “mentados artículos” de Benigno B. Lugones, cuyos títulos no menciona, publicados en *La Nación* (1879), y el capítulo VIII de *Los hombres de presa* (1888) de Luis María Drago. Luego aparece el *Diccionario* de Dellepiane en el año 1894 y a continuación continúa la genealogía. Incluye un “tomito titulado *Los que viven de lo ajeno en Buenos Aires. Sus ardides, sus prácticas. (Una excursión por el mundo lunfardo)*” (1896), del cual no menciona ningún dato bibliográfico. Un capítulo de *Memorias de un vigilante* (1897) de Fray Mocho, titulado “Mundo lunfardo”. El *Nuevo diccionario lunfardo* de José Antonio Saldías que aparece publicado por entregas en *Crítica* (1913-1915). El folleto *El lenguaje del bajo fondo. Vocabulario lunfardo* (1915) de Luis Villamayor, quien es guardiacárcel y recopila los datos de los internos de la penitenciaría donde trabaja. Un anónimo *Diccionario del delito*

---

5 Courtine establece que con este término se “designa una construcción anterior, exterior, independiente, por oposición a lo que es construido en la enunciación. Marca la existencia de un desfase entre el interdiscurso como lugar de construcción de lo preconstruido, y el intradiscurso como lugar de enunciación por un sujeto. Se trata del efecto discursivo ligado al encaje sintáctico: un elemento del interdiscurso se nominaliza y se encaja en el intradiscurso bajo forma de preconstruido, es decir, como un objeto del mundo preexistente al discurso, exterior al acto de enunciación. El sujeto enunciador identifica lo que es nombrado en el discurso como algo que sabe ya, como un elemento de su “saber” o de su “memoria”, de allí el efecto particular de evidencia de lo preconstruido” (COURTINE 1981: 50).

(1922-1923), que apareció publicado en *Revista de Policía*. Por último, “un misterioso *Diccionario lunfardo*” de Juan Bautista Palermo, del cual sólo se ha hallado un fragmento en la *Gaceta policial* (1926). Allí finaliza su anclaje histórico y aparece a continuación la segunda mención explícita del motivo que lo impulsa a realizar esa enumeración. Como paso previo a su propia definición del lunfardo, Barcia retoma todo lo anterior y dice: “En síntesis –y para llegar a ella hemos debido ser prolijos en esta etapa inicial del nacimiento y desarrollo del léxico lunfardo–, desde 1878 hasta 1926, el lunfardo fue asociado en su origen y uso al mundo delictivo, primero de ladrones, y luego de malvivientes en general, a lo cual se suma el mundo de la prostitución” (BARCIA 2008: 40).

Seguidamente, Barcia sustenta su postura en los antecedentes que él ha citado para poder afirmar de modo categórico (aunque dada su falta de rigurosidad en los datos no sería obligatorio que el lector adhiriera): “No cabe duda de que, desde sus orígenes hasta comienzos de la década del veinte, el lunfardo fue –y fue considerado– un lenguaje delictivo, técnicamente hablando: una jerga delictiva” (BARCIA 2008: 40).

Cuando vinculamos la época a las que remiten las citas de autoridad que Barcia utiliza con esta última afirmación, es necesario que pensemos en el contexto del Centenario y en la situación que Buenos Aires vivía como ciudad receptora de un importante aluvión inmigratorio. En ese momento, gran cantidad de personas del interior del país decidían probar nuevas oportunidades en la gran ciudad, pero se los discriminaba con el apodo de “cabecitas negras”. A estos migrantes se los conectó con la corrupción de la lengua y con la delincuencia dada su condición de pobres y analfabetos, lo que permitió que se caracterizara a sus usos como un lenguaje delictivo.

Luego, el presidente de la AAL incluye a Borges y a José Gobello como citas de autoridad que le permiten sostener que el uso del lunfardo se inició en tres ámbitos: la cárcel, el conventillo y el arrabal. Sostiene que este “léxico oral” fue fijado por escrito por periodistas costumbristas, vocabulistas, estudiosos criminalistas, narradores y, “como culminación firme”, por los letristas de tango, comediantes y saineteros. Esa documentación escrita que, según Barcia, registraba una jerga que sólo era utilizada en la oralidad, es lo que él denomina “lunfardo histórico” y que califica como marca que debería aparecer en los diccionarios en relación con los vocablos de ese origen y que alude tanto a una calificación sociocultural como histórica. Nuevamente Barcia recurre a una autoridad en el tema para utilizar esa clasificación y aclara que no es él quien acuñó el término, sino que “quien utilizó quizá por vez primera la expresión ‘lunfardo histórico’ fue Enrique Ricardo del Valle, como título y asunto de un capítulo de su libro *Lunfardología*” (BARCIA 2008: 41).

En consecuencia, Barcia consigue excluir el léxico lunfardo del habla de los argentinos al asociarlo con el de los delincuentes de principios del siglo XX. De este



modo, restringe su uso a una época pasada y lo asocia con un sector desprestigiado de la sociedad, disminuyendo, simultáneamente, su estatus.

A su vez, es necesario recordar que el DiHA se inscribe dentro de la actual política lingüística panhispanica que busca conseguir una base homogénea de la lengua española compartida por España y las naciones americanas. Guiándonos por este marco de referencia y siguiendo los planteos de Lauria y López García (2009), quienes sostienen que para conseguir ese objetivo de unidad en la diversidad, “a la RAE le es necesario reproducir la vieja conciencia imperial vinculada con la identidad lengua-cultura, ignorando las culturas autóctonas, los procesos inmigratorios, la historia de cada región” (LAURIA y LÓPEZ GARCÍA 2009: 57), podemos interpretar la exclusión del lunfardo como una necesidad de borrar los rasgos propios de la lengua nacional, que en el caso argentino estarían relacionados con el léxico lunfardo, cuyas marcas rebajarían el estatus de nuestra variedad regional.

### **Lunfardo: rasgo identitario de la nacionalidad argentina**

El análisis que planteamos en este trabajo se enmarca dentro de los planteos de la Glotopolítica, como ya mencionamos. Por lo tanto, para poder llevar a cabo una interpretación de los discursos y comprenderlos de manera completa, debemos ponerlos en relación con el contexto social y político de la época, lo que incluye también a los otros discursos que circulaban en esos años acerca del mismo tema, ya sea que coincidan o se enfrenten en sus abordajes del fenómeno lunfardo.

Dentro de esta perspectiva, incluir en el análisis el discurso de Oscar Conde resulta muy productivo a los fines interpretativos ya que representa una concepción diferente acerca de lo que es el lunfardo, su origen y su desarrollo. Conde publica en 1998 la primera edición del *Diccionario etimológico del lunfardo* (DEL) y en el “Prólogo” encontramos afirmaciones que son discutidas por Barcia en la primera edición de 2003 del DiHA.

Desde el inicio del “Prólogo” al DEL, Conde expresa como uno de los objetivos de la obra actualizar el léxico lunfardo ya que no es algo que haya caído en desuso, como contradice Barcia posteriormente, sino que es un léxico actualmente utilizado y, en consecuencia, es necesario que se incluyan los nuevos usos y acepciones para quien desee consultar acerca de la etimología o el sentido de alguna palabra o expresión. En el “Prólogo” plantea como el primer objetivo del DEL:

- 1) actualizar el léxico lunfardo en dos sentidos: con nuevas acepciones de palabras ya conocidas y con términos sin registro lexicográfico hasta la fecha –ni en diccionarios de lunfardo ni en vocabularios de voces familiares, vulgares o delictivas de la región del Río de la Plata–, la mayor parte de ellos aparecida en las últimas dos décadas. (CONDE [1998] 2004: 12)

Por otro lado, al comparar los intelectuales a los que remite para sostener su discurso, encontramos que son los mismos que Barcia utilizará cinco años más tarde, con la sugerente diferencia de que las mismas autoridades son incorporadas para justificar dos visiones completamente opuestas en relación con el lunfardo.

Conde menciona que ya hace tiempo los investigadores dejaron de lado la “definición miope” de Jorge L. Borges; relativiza, a su vez, las investigaciones de Benigno Lugones, Luis M. Drago y Antonio Dellepiane, quienes resaltaron la naturaleza delictiva del lunfardo, distanciándose de ellos a causa de su “deformación profesional, por ser los tres criminalistas o policías” (CONDE [1998] 2004: 13); rechaza, además, la exclusión con la que se condena a este léxico por su origen marginal e incluye una cita de Teruggi: “Resulta hoy evidente que la cuestión debe ser encarada con un criterio diacrónico, puesto que ‘la génesis de un argot no puede ni debe ser el único criterio para juzgarlo, con omisión de su posterior desarrollo’ (Teruggi, 1974: 11)” (CONDE [1998] 2004: 13).

Esta clara contradicción entre los argumentos de los autores a los que Barcia y Conde recurren como citas de autoridad la observamos también cuando este último incluye a José Gobello para avalar su propia consideración del lunfardo como un léxico actual propio del habla coloquial y que le otorga identidad a los hablantes. La frase dice así: “Como señaló José Gobello, la mayor autoridad en el tema, hace casi cuatro décadas: ‘ya no llamamos lunfardo al lenguaje frustradamente esotérico de los delincuentes sino al que habla el porteño cuando comienza a entrar en confianza’ (Gobello 1959)” (CONDE [1998] 2004: 13).

A su vez, Conde introduce a Teruggi y a Juan Piaggio para demostrar que no es el único en considerar que la distinción entre “argentinismos” y “lunfardismos” es innecesaria.

Por otro lado, cuando contrastamos la definición de Barcia de “lunfardo histórico” con la postura de Conde, es llamativa la justificación que este último hace acerca de los motivos que llevan a considerar al DEL como un vocabulario diacrónico y a su decisión de no utilizar la calificación “en desuso”. Conde explicita:

El presente es un vocabulario *diacrónico*, vale decir que incluye palabras surgidas desde mediados del siglo XIX, muchas de las cuales hoy en día no se utilizan. Sin embargo, he preferido no recurrir a la calificación “en desuso”, porque es cosa sabida que las nuevas generaciones siempre bucean en el lunfardo más antiguo y de tanto en tanto ocurre que, después de décadas de olvido, se reflotan términos, como últimamente ha ocurrido con *bondi*, con *viorsi* o con *crepar*. (CONDE [1998] 2004: 16)

Por último, Conde finaliza el “Prólogo” a la primera edición del DEL remarcando la utilidad que tiene un diccionario del lunfardo en la época actual para poder conocer la identidad propia de la nación: “Tengo para mí la convicción de

que nada como el estudio y el conocimiento del habla popular de nuestro pueblo será más ilustrativo de cómo vemos el mundo, de cómo pensamos y de quiénes somos” (CONDE [1998] 2004: 18).

### **Lunfardo: uno de los tipos del habla popular**

Barcia plantea en el “Estudio preliminar” (DiHA 2003) una segunda cuestión que le permite demostrar su decisión de excluir el lunfardo y que consiste en disminuir la relevancia y cantidad de este léxico a partir de restringir lo que forma parte de la categoría. Esto lo demuestra citando ejemplos de los distintos diccionarios del lunfardo que se han editado. De este modo, relativiza la propia definición “que manejan los vocabulistas y diccionaristas en este campo” (DiHA 2008: 42). A continuación afirma de modo categórico que “todos ellos, sin excepción, saben que incluyen en sus libros material que excede generosamente el ámbito de lo lunfardo” (DiHA 2008: 42). Esto lo puede sostener porque ha analizado las diferentes publicaciones a través de “tres vías”: las declaraciones de los autores, los títulos de sus obras y la marca que llevan las voces registradas. Luego da varios ejemplos de su afirmación de que las voces lunfardas no son suficientes para construir un diccionario sólo con ellas.

Barcia cita a Gobello, quien en su *Nuevo diccionario del lunfardo* (1994) incluye las marcas “popular”, “lenguaje delictivo”, “lenguaje del fútbol”, “general” y “lunfardo”; a Federico Cammarota, quien en *Vocabulario familiar lunfardo* (1963) registra más de la mitad de las voces como “familiarismos y otros niveles de hablas populares”; a Fernando Hugo Casullo con su *Diccionario de voces lunfardas y vulgares* (1964), donde incluye mucho material léxico gracias al término “vulgar”. De igual modo que en el último caso, Barcia incluye la mención del *Diccionario de voces comunes y lunfardas* (1970) de Vicente A. Capparelli, Juan José Dicchio y Juan Carlos Kruizenga y de *Recopilación de voces del lunfardo, de lo sórdido, de lo popular y de lo reo* (1980), también de Capparelli, para señalar que el adjetivo “comunes”, en el primer caso, y la amplitud de posibilidades en el segundo, permite la convivencia de léxico de diferentes ámbitos que exceden el lunfardo. También incorpora la obra de Adolfo Enrique Rodríguez titulada *Lexicón. De 12.500 voces y locuciones lunfardas, populares, jergales y extranjeras* (1981), quien no sólo en el título demuestra su registro amplio sino también en la “Introducción”, cuando describe las abreviaturas con las que marcará las palabras. Éstas incluyen el ámbito

del boxeo, de los delincuentes, carcelaria (que no identifica ni aquella ni esta con la marca ‘lunfarda’), deportiva, de los drogadictos, de los estibadores, de los estudiantes, del fútbol, de los *hippies*, insurreccional, subversiva o terrorista, del juego, turfista, etc., y, entre ellas, ‘lunf’, ‘lunfarda’. (DiHA 2008: 43)

Luego, Barcia resalta que en la primera página tres voces sobre treinta y dos pertenecen al ámbito del lunfardo y que esa proporción se mantiene en el libro. Por último, considera que en el *Diccionario del lunfardo* (2002) de Athos Espíndola ninguna voz debería llevar la marca porque el título nos indicaría que sólo registra léxico lunfardo, sin embargo, “la realidad resulta otra”. Barcia analiza dos páginas del diccionario en las que sólo dos de doce voces llevan la marca “lunfardo” y ambas coinciden con la jerga delictiva y del hampa; a su vez, señala que Espíndola incluye registros de ruralismos y usos familiares dentro de esa categoría.

Luego de describir ese muestreo de datos, Barcia afirma que “queda muy claro que los diccionaristas del lunfardo saben que están poniendo bajo este rótulo mucho más que materia lunfarda” (BARCIA 2008: 44). Para, más tarde, expresar su propia concepción acerca de qué cosa es el lunfardo. Barcia sostiene: “Es abusivo identificar el lunfardo con el habla de los argentinos. Es abusivo identificar el lunfardo con el lenguaje popular, cuando es solo *una* de las manifestaciones de él. Es abusivo identificar el lunfardo con el habla porteña. El lunfardo es un habla popular, de entre las muchas que hay” (BARCIA 2008: 44). En esta cita, Barcia intenta defender el idioma nacional considerando abusiva la identificación del mismo con el lunfardo, que es solo una de sus manifestaciones. De esta manera, en el argumento que él mismo esgrime está atacando las bases de todo su razonamiento porque reconoce que el lunfardo forma parte del lenguaje popular aunque no de manera exclusiva.

A continuación, Barcia enumera las distintas hablas que según su postura conforman el habla popular y da ejemplos variados de cada una. Aquí nos limitaremos a citarlas: la de los deportes, la drogadicción, el hipismo y el *turf*, los juegos, la juventud, la música popular, la moda, etc.

Podemos ver, entonces, cómo Barcia subdivide el léxico popular en distintos planos para, de esta manera, poder excluir el lunfardo. Además, disminuye su relevancia demostrando que sólo son unas cien las palabras que lo constituyen y, por lo tanto, es mínimo el peso que tienen sobre el habla total de los argentinos.

Esta subdivisión del léxico popular se contrapone a lo que Conde expuso en el “Prólogo” al DEL. Allí rechazó la denominación de “neolunfardo” porque considera erróneo separar el lunfardo en pasado y presente. Conde sostiene que este léxico es uno solo que se vio ampliado a lo largo de los años por medio de palabras provenientes de diferentes ámbitos, entre los que incluye:

[...] el lenguaje del fútbol y el del turf, las jergas de diferentes oficios o profesiones, los ambientes de la droga, el terrorismo y la represión, el mundillo del *rock* y de las “tribus urbanas”, la jerga del psicoanálisis, la del boxeo, la del automovilismo, la radio y la televisión, todos ellos han aportado al lunfardo, en mayor o menor medida, una cantidad innumerable de vocablos, extendidos ya a todo el espectro social de buena parte del país. Incluso, en los últimos tiempos, la televisión por cable se ha constituido en propagadora de muchos de estos términos. (CONDE [1998] 2004: 14)

En consecuencia, Conde interpreta que si determinadas palabras llevan las marcas de esos diferentes ámbitos no significa que no sean lunfardismos puesto que estos se han visto enriquecidos por esos diferentes espacios. A su vez, Conde también rechaza la denominación que la RAE (nosotros también incluimos a Barcia como difusor en América de esa denominación) utiliza cuando registra términos pertenecientes al léxico lunfardo y los marca como “argentinismos” porque, según Conde, el ser aceptados e incluidos en el DRAE “no puede modificar su innata condición de lunfardismos” (CONDE [1998] 2004: 16).

### **Lunfardo como sinónimo de argot**

Mencionaremos como último eje de análisis en la construcción de la categoría lunfardo que Barcia hace en el “Estudio preliminar” al DiHA (2008) la consideración que hace de este léxico como sinónimo de argot. A su vez, pondremos en relación este escrito con el “Prólogo” a la segunda edición que Conde realiza del DEL en el año 2004<sup>6</sup>, donde expresa que le “gustaría precisar algunos puntos del prólogo original” porque a pesar de la gran difusión que el lunfardo ha tenido en todas las zonas urbanas del país, “sigue habiendo imprecisiones en su caracterización y en la determinación de sus límites y siguen proponiéndose para él definiciones no sólo impropias sino también completamente equivocadas” (CONDE 2004: 19).

A continuación Conde afirma nuevamente que considerar el origen del lunfardo unido al delito fue un error que debe dejar de repetirse y que éste estuvo vinculado con la deformación profesional de sus primeros estudiosos. Cita entonces a Juan Piaggio, quien Barcia utiliza para justificar la afirmación contraria, y resalta que ese escrito es del año 1887, es decir, que ya desde esa época se evidencia el error de esa concepción:

---

6 Consideramos productivo para el análisis de las huellas de la polémica entre Conde y Barcia los planteos de Courtine acerca de la función del interdiscurso en el establecimiento de una formación discursiva determinada. Courtine establece que “es en el interdiscurso de una formación discursiva donde se constituye el dominio de saber propio de esta FD. El dominio de saber de una FD funciona como un principio de aceptabilidad discursiva para un conjunto de formulaciones (determina “lo que puede y debe ser dicho”), al mismo tiempo que como principio de exclusión (determina “lo que no puede/ debe ser dicho”). Realiza así la clausura de una FD, delimitando su interior (el conjunto de los elementos del saber) de su exterior (el conjunto de los elementos que no pertenecen al saber de la FD). Esta clausura, sin embargo, es fundamentalmente inestable, no consiste en un límite trazado de una vez para siempre sino que se inscribe entre diversas FD como una frontera que se desplaza, en función de lo que está en juego en la lucha ideológica según las transformaciones de la coyuntura histórica de una formación social determinada.” (COURTINE 1981: 50).

El archicitado artículo ‘Caló porteño’, publicado por Juan Piaggio el 11 de febrero de 1887 en *La Nación*, ya evidencia el error, al presentar a dos jóvenes y humildes compadritos –pero no delincuentes– *chamuyando* en *lunfa* y utilizando voces como *mina*, *tano*, *chucho*, *batuque*, *morfi*, *escabiar* y *vento*, todos ellos términos perdurables hasta hoy, ninguno de los cuales constituye un tecnicismo propio de una jerga delictiva. (CONDE 2004: 19)

Recién en el año 1953, con la publicación de *Lunfardía* de José Gobello, se aclara esa inexactitud en el ámbito académico.

Luego, Conde menciona que la confusión que consiste en identificar el origen del lunfardo con el mundo de la delincuencia se ha dado también con otras hablas populares del mundo. Así es que explica que el muestreo realizado por Barcia de la inclusión de términos de otros ámbitos en los diccionarios de lunfardo no es una confusión metodológica, sino una equivocación en la definición que se toma de lo que debe ser considerado lunfardo. En consecuencia, la ampliación de ese léxico no se debe a un error, sino a que la categoría lunfardo incluye muchos más términos que los ligados al delito. Esto aparece en la siguiente afirmación de Conde:

Creo que tanto Dellepiane, autor del primer léxico publicado como tal, como sus continuadores han tomado el *argot* como modelo y llamado ‘lunfardo’ a algo que excedía en mucho lo que ellos pretendían describir: porque terminaron compilando un léxico que no utilizaban los *chorros* únicamente, sino todo un amplísimo sector perteneciente al *populus minutus*, donde naturalmente *también* estaban –y están– incluidos los delincuentes. (CONDE 2004: 20)

Conde reconoce que en sus orígenes podría pensarse el lunfardo como un sociolecto utilizado por los hablantes de la comunidad lingüística de Buenos Aires y sus alrededores, pero, de ningún modo, como un tecnolecto o una jerga profesional.

### **Panhispanismo vs. panlunfardismo**

Desde el marco de la Glotopolítica, para poder llevar a cabo un análisis pormenorizado del “Estudio preliminar” del DiHA es necesario considerar que este diccionario se incorpora dentro del modelo panhispanista planteado por la RAE. Esta nueva política establece un objetivo común que debe ser alcanzado no sólo por España, sino por todas las Academias de América en su conjunto. En esta nueva situación de promover el español como lengua unificadora, España coloca en primer plano su objetivo de posicionarse como líder en el mercado global, lo que expresa el lema “Unidad en la diversidad”. En este sentido, lo esencial es mantener lo común entre el estándar de la península y el de las naciones de Latinoamérica. Por lo tanto, el lunfardo, como léxico propio de Argentina y que se distancia del

promovido por la RAE, debe dejarse de lado porque no beneficia esa tan preciada unidad, sino que intensifica las diferencias.<sup>7</sup>

Consideramos que Barcia excluye el lunfardo del habla de los argentinos con ese objetivo homogeneizador como meta; en función de esta última establece la división en planos de lo popular para, entonces, poder sostener que el lunfardo es sinónimo de argot. Además, Barcia considera que esa indistinción en el estudio del lenguaje que los especialistas practican al abordar el registro de los lunfardismos, es la causa de las equivocaciones que él encuentra entre los lingüistas que consideran el lunfardo como un fenómeno actual, invención que califica como “panlunfardismo”. Dice Barcia: “Hacia nuestros días, ha arreciado el uso excesivo de bautizar como ‘lunfardo’ cualquier expresión popular, sin importar su nivel, su ámbito de uso. Se ha inventado una suerte de ‘panlunfardismo’.” (BARCIA 2008: 44).

De este modo, Barcia niega lo que Conde resalta: la identidad que otorga este léxico a los hablantes del país, motivo por el que los sujetos siguen optando por utilizarlo ya que connota sentidos que con el estándar no aparecen. En una Conferencia dada en la UNLZ en el año 2009, Conde denomina el lunfardo como “la memoria viva de la historia de la Argentina, que da cuenta de los distintos grupos sociales que, por retazos, han ido de a poco dando forma a nuestro país y que nos recuerda a cada instante quiénes somos y de dónde venimos” (CONDE 2009: 5).

Esta consideración contrasta con la definición de “lunfardo” del DiHA (2008) que encontramos en las “Advertencias e indicaciones de uso”, donde se establece que esa marca se utilizará en relación con las palabras que conforman “el lunfardo histórico” y que, en consecuencia, “llevarán esa marca (*lunf.*) solamente las voces que forman parte de la competencia pasiva de los hablantes, es decir aquellas que se reconocen, pero que no se emplean regularmente en la actualidad y que prácticamente sólo perduran en letras de tangos y en literatura de época”. (DiHA 2008: 91).

De este modo, en el DiHA (2008) se construye una representación del lunfardo como un léxico que otorgó identidad en el pasado y que en la actualidad es reconocido, pero no utilizado por los hablantes. En contraposición con esta postura, Conde considera lo siguiente:

[...] cuando usamos un lunfardismo lo hacemos en pleno conocimiento de cuál es su equivalente en la lengua estándar, de modo que por razones estilistas o expresivas, por una intención transgresora o lúdica o para reflejar cierta intimidad o confianza con el otro podemos decir *quilombo* en lugar de *lío* [...] Porque esas palabras nos hacen falta, ya que cada una connota cosas distintas. (CONDE 2009: 21)

---

7 En este sentido, Lauria y López García (2009) observan que el orden de los términos del lema “Unidad en la diversidad” es significativo: “la diversidad está dentro del contexto de unidad y no al contrario.” (LAURIA y LÓPEZ GARCÍA 2009: 53).

Como ya analizamos anteriormente, Barcia iguala el léxico lunfardo al del delito, desprestigiando, de esa manera, la utilización de esos términos. Esta desvalorización va en paralelo con la búsqueda del ideal panhispanista planteado por la RAE ya que la AAL, a la que Barcia representa como su presidente, es uno de sus satélites para difundir esa representación de la lengua española como común a todas las regiones de América en las que esa lengua es utilizada. En una entrevista otorgada al diario *La voz del interior* (2011), Barcia, como representante de la AAL, considera que la amenaza concreta para una lengua es “la balcanización”, a la que él explica como la declaración de nacionalismo extremo que provocaría que “no aceptemos como legítimas sino las palabras que usamos nosotros. Eso produciría una ruptura en la unidad de la lengua” (BARCIA 2011). En este fragmento podemos observar nuevamente cómo el ideal panhispanista propugnado desde la RAE guía el accionar de la Academia Argentina de Letras.

### Conclusiones

Los instrumentos normalizadores como los diccionarios juegan un rol esencial en la difusión de la representación de la lengua que quiere implementarse dado el prestigio que las academias de la lengua y, en especial la RAE, tienen en la sociedad. Por lo tanto, es necesario desconstruir las operaciones legitimantes y deslegitimantes que llevan a cabo, porque éstas se encuentran en relación con intereses económicos y políticos que guían el accionar de esas instituciones y que complejizan los discursos que se construyen acerca de las lenguas y las variedades.

El objetivo de este trabajo fue interpretar la definición del lunfardo como una construcción ligada a intereses económicos y políticos más amplios: el mercado globalizado y la nueva política panhispanica establecida por la RAE. Dentro de ese contexto más amplio y oponiendo el discurso de Barcia con el de Conde, nos fue posible establecer que la definición que aparece en el “Estudio preliminar” del DiHA (2008) respondía al lema de unidad en la diversidad que guía el accionar de la RAE y las academias. Por medio de éste se busca consolidar una comunidad hispanohablante en torno al idioma que beneficie los intercambios económicos de España en esta era del mercado global.

### Corpus

BARCIA, Pedro Luis. *El Diccionario del habla de los argentinos* de la Academia Argentina de Letras (Primera edición 2003). In: *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa, 2008, 74-84.

BARCIA, Pedro Luis. Los diccionarios del español de la Argentina y Advertencias e indicaciones de uso. In: *op. cit.*, 9-73.



CONDE, Oscar. Prólogo (1998) y Prólogo a la 2ª edición. In: *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus, 2004, 11-22.

## Referencias bibliográficas

ABRIC, Jean-Claude. Les représentations sociales: aspects théoriques. In: *Pratiques sociales et Représentations*. París: Presses Universitaires de France, 1994.

ARNOUX, Elvira. La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario. In: *Lenguajes: teorías y prácticas. Primer Simposio en la Maestría en Ciencias del Lenguaje 1999*. Buenos Aires: GCBA. Secretaría de Educación. ISP "Joaquín V. González", 2000.

\_\_\_\_\_. "La lengua es la patria", "nuestra lengua es mestiza" y "el español es americano": desplazamientos significativos en el III Congreso de la Lengua Española. In: S. Hoffman (ed.). *Medios, espacios y nuevas comunidades imaginadas*. Berlín: Edition Tranvia, 2006.

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA Y REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *La nueva política lingüística panhispánica*. III CILE, Rosario, República Argentina, 2004. <http://es.scribd.com/doc/47808604/Asale-y-RAE-La-nueva-politica-linguistica-panhispanica-Madrid-2004>. (17/09/2012).

BARCIA, Pedro Luis. En el nombre del idioma. In: *La voz del interior*. Córdoba, 09/01/2011. <http://www.lavoz.com.ar/en-el-nombre-del-idioma>. (17/09/2012).

CONDE, Oscar. El lunfardo y el cocoliche. Conferencia pronunciada en la Facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ, Buenos Aires, 2009. <http://es.scribd.com/doc/89220625/Lunfardo-y-Cocoliche-Conferencia-Abril-2009-Unlz-2-Mara>. (17/09/2012).

COURTINE, Jean-Jacques. Analyse du discours politique (Le discours communiste adressé aux chrétiens). In: *Langages* 62, 1981.

GUESPIN, Louis y MARCELLESI, Jean-Baptiste. Pour la glottopolitique. In: *Langages* 83, 1986, 5-34.

LAURIA, Daniela y LÓPEZ GARCÍA, María. Instrumentos lingüísticos académicos y norma estándar del español: la nueva política lingüística panhispánica. In: *Lexis* XXXIII (1), 2009, 49-89.

LAURIA, Daniela. Lengua y nación. El *Diccionario Argentino* de Tobías Garzón (1910). Ponencia presentada en las *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Gino Germani – Facultad de Ciencias Sociales – U.B.A. Buenos Aires, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Génésis du discours*, Bruselas: Mardaga, 1984.

VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. Memorias discursivas estratégicas: la lengua española en el siglo XXI a partir del americanismo español del siglo XIX. In: Arnoux, E. y R. Bein (comp.). *La regulación política de las prácticas lingüísticas*. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.

## Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en *Balnearios* de Mariano Llinás

Irene Depetris Chauvin<sup>1</sup>

**Resumen:** Dentro del Nuevo Cine Argentino, *Balnearios* (2002) representa una variante que apuesta a la narración por medio de un uso novedoso de la voz en *off*. En su ópera prima, Mariano Llinás apela a distintos registros para narrar las historias de los enclaves estacionales creados con fines turísticos. La voz en *off*, omnisciente y omnipresente, hilvana un relato, pero, al igual que en muchos “falsos documentales”, establece una relación de complicidad irónica con el espectador que pone en duda la autenticidad misma de lo narrado. En este ensayo analizo cómo las estrategias narrativas del falso documental permiten dar cuenta de una “lógica espacial” que, al mismo tiempo que desestabiliza mapas y territorios previos, reconstruye a través de la ficción espacios e itinerarios propios de una geografía afectiva.

**Palabras clave:** geografías afectivas; falso documental; Nuevo Cine Argentino

**Abstract:** Within the New Argentine Cinema, *Balnearios* (2002, “Beach Towns”) represents a trend that explores narrative through a novel use of the voice over. In this film, Mariano Llinás uses different registers to tell anecdotes about different touristic enclaves. An omniscient and omnipresent voiceover articulates a story of these resorts but, as in many “mockumentaries”, it also establishes a relationship of ironic complicity with the viewer that questions the authenticity of what is being narrated. In this article, I analyze how the narrative strategies of the mockumentary create a spatial logic that, while destabilizing previous maps and territories, it also reconstructs, through fiction, spaces and itineraries connected to an affective geography.

**Keywords:** affective geographies; mockumentary; New Argentine Cinema

---

1 Doctora en “Romance Studies” por la Universidad de Cornell (NY, USA). Investigadora Asistente, Universidad de Buenos Aires - CONICET. E-mail: ireni22@gmail.com.

---

Todo relato es un relato de *viaje*, una práctica del espacio.  
Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*.

En su estudio sobre el Nuevo Cine Argentino, Gonzalo Aguilar propone la categoría de “cine anómalo” para pensar una serie de películas que se ubicarían en los márgenes de cierto orden establecido. Allí observa que al cine de directores como Alejo Moguillansky, Matías Piñero, Santiago Loza y Mariano Llinás, los emparenta “el principio de pensar un cine fuera de sí, un cine que crea nuevos circuitos a medida que se exhibe: en un museo, en un centro cultural, en una sala de cine, en un festival” (AGUILAR 2010: 240). Esta lógica de distribución alternativa fue inaugurada por *Balnearios* (2002), opera prima de Mariano Llinás<sup>2</sup>, que se estrenó en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), dos días a la semana en pocos horarios y fue creciendo de a poco, boca a boca, llegando a sostenerse varios meses en cartel. En varias entrevistas, el director defendió beligerantemente una forma “artesanal” de hacer películas y se presenta como impulsor de un cine independiente que se niega a “formar parte de la industria” (KOZA). La producción de *Balnearios* responde a este modelo, ya que se realizó por fuera de la estructura de financiamiento estatal del el INCAA (*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*) gracias a una beca de 15.000 dólares otorgada por la Fundación Antorchas. Pero, más allá de las nuevas formas de distribución y producción, el cine de Llinás supone una novedad en el territorio del primer Nuevo Cine Argentino por su apuesta a la narración y al uso de la voz en *off* como mecanismo de creación del universo diegético (AGUILAR, MORALES). En relación a otras líneas dentro del cine argentino de los 90, que recuperaban el habla cotidiana (en su variante realista) o hacían un uso estilizado del lenguaje (en su variante modernista minimalista), el cine de Llinás propone llevar esos recursos hacia otro registro. La voz en *off* en sus películas recupera jergas y variantes del habla argentina, pero su verborragia, su uso intensivo y extensivo de la lengua, somete las imágenes a la potencia del discurrir narrativo. Un cine, según Gonzalo Aguilar, “hipernarrativo”, en donde la voz se independiza de la imagen como si se tratara de una ficción literaria o de un relato esencialmente oral, en tanto el predominio del dispositivo narrativo de la voz produce una inmediata

---

2 Mariano Llinás (Buenos Aires, 1975) es director, guionista, montajista, productor y actor. Su filmografía es relativamente reducida: *Derecho viejo* (1988, cortometraje), *Balnearios* (2002, documental), *La más bella niña* (2004, cortometraje), *El humor. Pequeña enciclopedia ilustrada* (2006), *Historias extraordinarias* (2008), su primer largometraje de ficción que obtuvo el Premio Especial del Jurado y el Premio del Público en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires y *Tres fábulas de Villa Ocampo* (2011, codirigida con Alejo Moguillansky). Desde 2003 Llinás integra la productora *El Pampero Cine*, que lleva adelante su actividad por fuera de las estructuras de financiamiento tradicionales del cine industrial, participando de la realización de películas como *El amor. Primera parte* y *El estudiante*, de Santiago Mitre. En 2014 se estrenará *La flor*, su segundo film de ficción.

“conversión del espectador en oyente” que promete cierto retorno del aura de la narración benjaminiana (CONTRERAS 2013: 365).

Una voz que narra extensivamente configura un relato y un espacio. Desde una perspectiva de geografía humana, Michel de Certeau concibió el espacio como resultado de una “práctica de movilidad” a través del territorio que se vincula a una narrativa. El andar de los individuos configura una enunciación por la cual, como resultado del movimiento, de la práctica, los “lugares” adquieren nuevos sentidos que los convierten en “espacios”. De esta manera, en el tránsito, se articularía un imaginario geográfico esencialmente diferente al tipo de representación panorámica provista por los mapas. La ficción es entendida, desde esta perspectiva, como una propuesta de desplazamiento en la que toda historia sería una historia de viaje, una práctica espacial, cuyos “recorridos” hacen ver los “lugares” de un modo particular y los convierten en “espacios” (CERTEAU 2000: 116). Si bien de Certeau analiza los tránsitos ciudadanos, el énfasis en las trayectorias y en las prácticas es aplicable al cine. Muchos aspectos de la imagen en movimiento tienen que ver con los actos de habitar y atravesar el espacio: las películas realizan “recorridos” de sus espacios pero, al mismo tiempo, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente. En este sentido, en su *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno concibe al cine como una forma de cultura peculiarmente espacial en tanto se trata de una narrativa de viaje que puede combinar visiones “panorámicas” y visiones “desde abajo” y desdibuja la oposición entre “mapa” y “recorrido”, entre “ver” y “andar”. Para Bruno, este potencial espacial propio del lenguaje cinematográfico es también sensible de una manera particular a la dimensión de los afectos: el cine está “guiado por una práctica cartográfica del espacio”, una “geografía móvil” en donde paisajes y recorridos movilizan emociones. En la exploración del espacio, en el movimiento que “nos mueve”, se juega una participación emocional que coloca el placer cinematográfico en el mismo “ámbito de los viajes de la mirada en la geografía” (BRUNO 2002: 16). Así, la imagen cinematográfica sería apta para representar y restituir no solamente las características físicas de un espacio, sino los sentimientos que emanan de la mirada sobre una geografía.

El cine, relato y movimiento entre lugares, es, entonces, una historia de viaje. Si asumimos la narración desde la perspectiva de la “sintaxis espacial”, e incluso como una suerte de “transporte colectivo”, podemos seguir en la voz en *off* de *Balnearios* la marcación de una ruta, un trayecto en el que el espacio se llena de sentidos nuevos y se transforma en lo que el mismo de Certeau calificaba como “lugar practicado”. En *Balnearios* la narración menciona lugares vacacionales específicos y las prácticas repetidas de los turistas en ellos y, en la medida que se van nombrando esos lugares, se construye un mapa. Pero el relato se inserta en los parámetros de una realidad cartografiada no sólo a través de la referencia a lugares concretos, sino también a espacios imaginarios por medio de una voz que juega con la veracidad de lo narrado, al mismo tiempo que insiste en modulaciones afectivas que nacen

---

de y se sobreimprimen en esa geografía. Si la palabra sugiere un vínculo profundo entre espacio y relato, y entre espacio y emoción, como veremos en este artículo, son también los dispositivos narrativos propios del “falso documental” los que van dibujando una geografía dulce y melancólica.

### Mausoleos vacacionales

*Ruins do not speak; we speak for them.*  
Christopher Woodward, *In Ruins*

Rodada en 16 mm de forma amateur, *Balnearios* es una película que muestra lo absurdo de la arquitectura estacional de las urbanizaciones turísticas así como los hábitos de los veraneantes que, año tras año, acuden a ellas durante la época estival. Pero, ¿por qué detenerse en los balnearios? En Argentina, los complejos vacacionales surgieron a lo largo de la costa argentina a finales del siglo XIX y vivieron un boom durante la primera mitad del siglo pasado, cuando los sectores en ascenso empezaron a emular las prácticas recreativas de la elite porteña<sup>3</sup>. Un desarrollo masivo del turismo que impactó fuertemente en la construcción de paisajes, en la transformación de los escenarios urbanos y en la afirmación de las identidades nacionales. En un arco que va desde la *belle époque* de la rica oligarquía que vacacionaba en Mar del Plata, pasando por la masificación del turismo producto de la promoción estatal del peronismo de los años 50, hasta el presente, los balnearios se convirtieron en lugares emblemáticos de la idiosincrasia argentina y es esta dimensión territorial y simbólica de los enclaves vacacionales la materia de la película de Mariano Llinás. Un documental sobre los balnearios es, en este sentido, una reflexión sobre un elemento constitutivo de la identidad argentina, un reconocimiento y un homenaje al poder evocativo de estos verdaderos “mausoleos vacacionales”.

La voz en *off* del prólogo del documental, junto a un montaje de secuencias de cine de familia amateur, rodadas en diversos balnearios y en diversas épocas, introduce una doble mirada, melancólica y burlona, que se reproducirá a lo largo del film. La narradora habla de los grandes hipódromos, casinos, y transatlánticos de los estacionamientos vacacionales y del esfuerzo heroico de quienes construyeron esas ciudades “luchando contra la arena”. La indeterminación temporal, la monumentalidad, y la exageración de fuerzas naturales, que tienen más de cotidiano que de catastróficas, trasladan al espectador hacia un espacio-tiempo propicio para que la imaginación se ponga en movimiento (MORALES 2012: 5). El balneario como

---

3 La emergencia del turismo a principios del siglo XX formó parte de un complejo proceso de transformaciones sociales que implicó la difusión de nuevas prácticas de sociabilidad y consumo y de nuevas representaciones sobre la alienación de la vida urbana, la salud y el aire libre (PIGLIA y PASTORIZA 2013: 2).

“mundo extravagante, onírico, irreal”, es materia para la parodia, pero en la burla hay un resto de melancolía por la decadencia de unos balnearios que la misma narradora asocia a la infancia cuando dice:

Los balnearios surgieron como un juego. Los inventó un siglo que todavía jugaba, que todavía era un niño. Es por eso que pensar en los balnearios es siempre pensar en la infancia. En la infancia del siglo, en la infancia del país, y también en la propia. En la felicidad simple y diáfana, en tiempos que evocamos como exaltados y brillantes. Son lugares de las cosas pasadas, de las cosas buenas. Son probablemente algo triste.

En paralelo a este discurso del prólogo, el metraje encontrado se convierte en el eje alrededor del cual se configura el dinamismo y la subjetividad del film. Al mismo tiempo que la narradora habla de la infancia del país y de la propia, las imágenes borrosas en Súper 8 de niños, parejas y familias convierten el cine doméstico en un depósito de memoria cinematográfica, fuente visual para una microhistoria, una crónica colectiva de lo cotidiano. El tono marcadamente nostálgico del prólogo del documental nace de esta confluencia entre memoria colectiva y memoria individual. Una modulación afectiva que se vincula no sólo con el pasado de la infancia personal, vista desde la vida adulta, sino con que la “infancia del país” y de sus balnearios son una ruina del pasado, una ruina particularmente moderna:

Al principio eran solitarios y remotos: había poca gente, pocos edificios, pocas cosas. A los pocos años, se habían convertido en monstruos. Se habían convertido en su propia parodia, en su propia caricatura. La fiebre del oro, que los atacaba cada año, cada verano, hizo de ellos, lentamente, otra cosa. Una cosa extraña. [...] A los balnearios los imaginó una época arrebatada y arrogante; y cuando esa época se terminó, cuando sus transatlánticos fueron a parar al fondo del mar y cuando sus dirigibles se prendieron fuego, los balnearios quedaron como los únicos sobrevivientes. Como náufragos. Como seres de otro mundo; como dinosaurios.

En *Balnearios*, la masificación turística y la transformación del balneario en un objeto y una práctica cultural *kitsch* dará lugar a situaciones de humor que redimensionan cierta fascinación nostálgica con la ruina que atraviesa los cuatro episodios de la película, filmados en ciudades balnearias aisladas o en decadencia o que, por su mismo origen precario, señalan el apogeo y el declive de un país industrial. Una fascinación con la ruina que sugiere una inevitable melancolía por la decadencia de algo que en algún momento fue completo. Según Andreas Huyssen,

la ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Sentimos nostalgia por las ruinas

---

de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente. (HUYSEN 2007: 2)

Pero, en la película de Llinás, esta nostalgia por el balneario como ruina de lo moderno es “reflexiva”, en el sentido en que Svetlana Boym emplea el término: una nostalgia que valoriza los fragmentos de la memoria, temporaliza el espacio y se acerca al pasado desde la reflexión crítica, el afecto y el humor.<sup>4</sup> La burla interrumpe y redefine una mirada melancólica sobre espacios que son esencialmente ruina. La voz *over* omnipresente del documental clasifica los distintos balnearios del país, desde aquellos ubicados en la costa atlántica, potencialmente aristocráticos pero en decadencia, hasta emplazamientos que nacieron precariamente a la orilla de los ríos. Todo parece formar parte de una especie de reporte de alguna oficina pública, pero hay un subtono irónico, demasiado consciente de las diferencias sociales para ser un documento burocrático. En este juego, el documental va presentando un retrato marcadamente subjetivo de los balnearios, en donde la palabra del narrador interviene en los espacios ordinarios y los convierte en extraordinarios. De este modo, los cuatro capítulos, más el prólogo y el epílogo, van presentando distintas modulaciones del balneario como ruina y como lugar de memoria.

### Falso documental y lógica espacial

Una y otra vez volvía a los mapas;  
volvía a los mapas como si fueran libros de cuentos.  
Mariano Llinás, *Un experimento con el río*.

Las cuatro partes del documental, rodadas en cuatro urbanizaciones distintas, abordan el tema de cuatro formas también distintas. La primera, “Historia del Mar del Sur”, narra la historia del Señor G, un hábil abogado que estafó a sus socios para quedarse con un colosal hotel, en el que se recluiría durante años y que sería escenario de extrañas historias, con asesinato incluido, explicadas casi exclusivamente a través de fotografías en blanco y negro. La segunda parte, el “Episodio de las playas”, se vale del *found footage* televisivo, extractos de *home movies* y reconstrucciones con actores, para presentar una deriva feliz y popular sobre el verano. A partir de estas imágenes de video, la voz en *off* comenta burlonamente sobre las dinámicas y códigos de los balnearios y las rarezas y rituales de sus veraneantes. La tercera parte, “Historia de Miramar”, narra la historia del pueblo del mismo nom-

---

4 En *The Future of Nostalgia* (2001) Svetlana Boym distingue una “nostalgia restauradora” de una “nostalgia reflexiva”: en el primer caso, el sentimiento se identifica con aquello que no está, con la añoranza en sí misma, pero que en ella reconoce una verdad. En el segundo caso, si bien hay un dolor por lo perdido, de existir una búsqueda ésta contiene también una ironía, propia de lo paródico.

bre que sufrió una inundación en 1977 y quedó sumergido bajo el agua. La última parte, el “Episodio de Zucco”, es un falso documental apologético de la figura de un campechano del interior, que compagina innumerables responsabilidades institucionales en su pueblo con llamativos momentos de inspiración culinaria, pictórica y escultórica y una obsesión permanente por los balnearios de río. A propósito de esta gran heterogeneidad formal y genérica Javier Porta Fouz plantea que: “el de Llinás es un cine radicalmente opuesto al cine minimalista. *Balnearios* juega al policial, luego al documental antropológico, luego al documental de misterio, luego al retrato individual, todo es falso pero destila verdad” (PORTA FOUZ 2009: 1). En efecto, como “*mockumentary*”, *Balnearios* se organiza como una ironía intertextual respecto de cada una de las convenciones del cine documental, en la que si, como plantea Porta Fouz, “todo es falso pero destila verdad”, al mismo tiempo, todo lo verdadero se tiñe de una pátina de duda<sup>5</sup>.

En *Balnearios* la construcción ficcional permea el discurso del documental y lo subvierte irónicamente. El procedimiento narrativo de Llinás, según Iván Morales, funciona en base a la deriva y la adición, articulando un relato que avanza con la suma de adjetivos antes que de explicaciones. En la primera parte, “La historia del Mar del Sur”, la voz narradora nos advierte:

Todo lo que se cuenta en este film es cierto, sin embargo por momentos no lo parece. Esta historia por ejemplo, recuerda más bien a una leyenda de terror, de un pueblo construido en torno a un castillo, un castillo inexpugnable y lúgubre habitado por un único dueño, un oscuro ermitaño, solitario, misántropo.

En esta primera historia se presenta lo que es una singularidad de *Balnearios* y de todo el cine de Llinás: la apuesta por un dispositivo narrativo dominado por una voz en *off* omnisciente y omnipresente. Una voz narradora que, según Iván Morales, es una instancia que genera y comenta el universo diegético con una práctica de la ficción heredada de la literatura:

[...] A través de la palabra se presenta y configura a los personajes; se describe a los lugares con una difusa temporalidad, como formas míticas aunque no necesariamente impliquen una épica; y principalmente se pone en funcionamiento un mecanismo de oraciones conjeturales que hacen oscilar al texto hablado entre la certeza y la duda sobre lo que va a suceder, entre la información y la opinión, entre la posible verdad y la posible mentira.

---

5 Según Jordi Sánchez Navarro, al poner de manifiesto el código de lo verosímil, el falso documental nos lleva a interrogarnos sobre la institución y la semiósis lógica del documental. Sobre todo el subgénero del “*mockumentary*” que, con su giro hacia la comedia, parodia los discursos informativos del documental sin ocultar el dispositivo ficcional de la obra.



La historia del Boulevard Atlantic Hotel se cuenta con fotografías, pero es evidente que éstas no corresponden a un archivo histórico, sino que se trata de fotos de los actores representando artificiosamente personajes que son en sí mismos arquetipos: el señor G, el abogado, la cantante francesa, el uruguayo, el panadero. El placer por la ficción, evidente en el recurso al género policial y de misterio, se combina con una “mirada de turista” que resignifica el espacio del antiguo hotel como un castillo de fábula, “una aparición, una montaña alta y misteriosa”. El procedimiento del falso documental opera introduciendo elementos ficcionales, pero también parte de datos verdaderos que son llevados a esa zona gris entre “la posible verdad y la posible mentira”. En la introducción y en el cierre del documental, como marco de la serie de imágenes fijas en blanco y negro, aparecen dos secuencias en color que dejan ver a un hombre en el hotel, el Sr. G, interpretado por Eduardo Gamba, el verdadero dueño del Boulevard Atlantic. Sin dar su testimonio a cámara, Gamba representa su propio papel, pero la lectura de su “personaje” depende de la narración de la voz en *off* que nos habla de su subjetividad, de su extraña relación con el edificio, “bordeando la monomanía”.

En su estudio sobre la “mirada turística”, John Urry distingue la actitud “romántica” del turista que pone el énfasis en la soledad, la privacidad y en una relación personal con el objeto de la mirada. La melancólica música de “la cantante” de *vaudeville*, esposa del Sr. G, y las imágenes en blanco y negro del exterior del hotel y de sus playas desiertas, parecen ir en esta dirección cuando refuerzan la atmósfera de aislamiento y abandono que rodea al Boulevard Atlantic:

Hay una casa junto al mar / Sucia de viento y tempestad / De años feroces, de alta edad / Y de tristeza / La vieja casa junto al mar / En una triste playa austral / Abandonada, sepulcral / Casi desierta / Duerme, arrullada por el mar / Duerme, como un gran animal / Como un gran oso al hibernar / Su eterna siesta... / Duerme, no la han de despertar / De su letargo junto al mar / Ni de las gaviotas al volar / ¡Mi triste casa junto al mar! / ¿Sufre alguien más tu soledad? / ¡Oscura cárcel junto al mar! / ¿A quién encierras? / ¿Quién es ese hombre fantasmal, / Tu compañero junto al mar / Otra alma nocturna y lunar / Que también sueña? / ¡Duerme, ya tienes tu guardián / Triste palacio junto al mar! Duerme tu sueño, tienes ya / Tu centinela<sup>6</sup>.

Para acercar al espectador a algo que no pertenece a su propia experiencia o a sus recuerdos, el episodio representa la casa o el paisaje que la circunda en blanco y negro y utiliza una música que significa esos lugares para aludir a esas características de soledad y de grandiosidad infinita e indeterminada propios de los espacios de la intimidad y de las inmensidades íntimas. De cierto modo, el episodio

---

6 “La Grande Maison sur le Mer”, la canción compuesta por Gabriel Chwojnik, aparece como música *extradiegetica*, cantada en francés por Astrid Lund Petersen que en las fotos fijas en blanco y negro que conforman el episodio representa a “la cantante francesa”.

sobre este “gran hotel” nos lleva a pensar en aquello que pudo ser y no fue. Desde el presente, el hotel, recortado sobre “un pueblo pálido y olvidado”, se convierte en una “mole gigantesca y anacrónica”, una ruina de la modernidad. Sin embargo, la modulación nostálgica se vuelve reflexiva cuando es interrumpida por el devenir frenético de la ficción policial y el tono de humor que se cuele en la veloz narración y en la música de Gabriel Chwojnik cuyos arpegios de vodevil nos trasladan nuevamente a la *belle époque* de la oligarquía argentina, que hablaba francés y construía mansiones en la costa.

En la segunda parte, “El episodio de las playas”, la voz del relator y una música que acompaña las diferentes escenas constituyen el sonido excluyente que acompaña “imágenes encontradas” de las urbanizaciones y de los propios veraneantes. El recurso a la televisión y a las *home movies* hace que este episodio sea casi la lectura de un álbum familiar de vacaciones. Sin embargo, de acuerdo con Antonio Weinrichter, el cine de montaje de materiales de archivo tiene una forma de crear sentido (o de desviarlo) muy distinta de la que rige en el documental convencional. El remontaje no crea una continuidad espacio temporal, sino de orden discursivo o temático, adoptando la forma de un montaje de proposiciones. Al arrancar las imágenes de su contexto original se rompe el vínculo directo entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes —y sirve para decir de las imágenes— “más de lo que muestran”, más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar (WEINRICHTER 2005: 43). En “El episodio de las playas”, sobre el registro visual, cuya coloración de las fotografías de los años 80 podría llevarnos a una atmósfera melancólica, el narrador describe rápidamente y con sarcasmo los extraños y absurdos hábitos de los veraneantes y los ciclos vitales de las ciudades que estos visitan en el verano. Esta narración nos aleja de la melancolía de la foto familiar, al mismo tiempo que subvierte el modo del documental objetivo y descriptivo y las premisas de una lectura antropológica. El relator, José Palomino Cortés, nos remite a un locutor equilibrado, imparcial y apela a la memoria del espectador de aquellas otras voces de locutores que fueron parte de importantes ciclos de documentales de la década de los ochenta, programas de televisión que de manera novedosa recorrían el país y permitían a los televidentes conocer nuevas geografías<sup>7</sup>. Sin embargo,

7 *Argentina secreta, La aventura del hombre y El espejo... para que la gente se mire* fueron tres programas televisivos que incursionaron en la idea de salir de Buenos Aires para rescatar los espacios y las gentes de distintos lugares. Creado en 1975 por Roberto Vacca, Daniel Plá y Héctor Rodríguez Souza, *Argentina Secreta* definió el concepto “reflejar el país”. A éste le siguió *La aventura del hombre*, un ciclo de documentales muy exitoso durante los años ochenta y principios de los noventa. En este programa, el equipo visitaba distintas localidades de la Argentina y del mundo como Machu Pichu, la Antártida o Egipto. El montaje y el relato de la voz en *off* de Ernesto Carlos Frith buscaba cierta objetividad, asociada a una “rigurosidad científica”, pero respondía también a cierta mirada de turista. Otro ciclo importante fue *El espejo... para que la gente se*

en *Balnearios*, esta voz supuestamente objetiva describe el cambio de la ciudad, fuera y dentro de temporada, en términos grandilocuentes, como si se tratara de “cambios abruptos”:

Durante la mayor parte del año, estas ciudades permanecen vacías. Las calles están desiertas; los negocios, cerrados; los hoteles, inactivos; los grandes edificios de departamentos, deshabitados. Son literalmente, ciudades muertas, abandonadas, inertes, yermas, baldías, fantasmagóricas [...] Sin embargo, a fines de octubre, el paisaje varía [...] De un día para el otro, dondequiera que uno mire, se perciben cambios abruptos. Un año entero de abandono, de letargo, de olvido, se corrige en pocos días. La actividad se vuelve febril.

Al procedimiento de narrar sumando adjetivos, se agrega, en este caso, la parodia intertextual que se origina tanto por la exageración impostada de la voz como por la combinación de las descripciones que ofrece el narrador con las imágenes que supuestamente sirven de soporte a esa descripción, generándose un contrapunto entre la grandilocuencia de la voz y el carácter ordinario y corriente de las imágenes que la acompañan. En otro momento, el narrador parece incursionar en el documental antropológico y aborda de manera muy burlona la subjetividad de los sujetos retratados, incluyendo los animales cuando, de manera absurda, se aventura a indagar en la subjetividad de un perro: “La situación de las vacaciones, la alegría del descanso y el ocio, les será misteriosa y ajena. Miraran, sin comprenderlo, un escenario completamente nuevo, donde todo lo que los rodea es distinto, imprevisto y llamativo”. Luego del desvío por la subjetividad de una mascota, el documental vuelve a una supuesta objetividad anclada en estadísticas que, si en principio pueden escucharse como números sensatos, rápidamente pasan al terreno de lo inverosímil:

[...] cada año llegan a la región 2.709.066 veraneantes: 1.700.000 porteños, 45.000 tucumanos, 827.000 médicos, 650.000 ancianos, 9.000 ex presidiarios, 1000 ciegos, 1.200.000 mujeres, 40.000 gauchos, 300.000 bebés, 30.000 uruguayos, 890 sacerdotes, 1.000.000 de rubios.

La adición exagerada, subvierte el sentido “objetivo” de los datos y, sobre todo, el lugar de “certeza científica” que las cantidades tienen en un documental

---

*mire* que nació en 1984. Conducido por Víctor Hugo Morales, y de la mano de los periodistas César Mascetti y Silvina Chediek, el programa comenzó a recorrer el país, rescatando sus paisajes y su gente y terminó creando un estilo de “periodismo turístico”. Sin ser un documental a la manera ortodoxa de *Argentina secreta*, reunía en dos horas y con un concepto televisivo todo lo esperable de un viaje por la geografía, la tradición, las costumbres, la música y la idiosincrasia de las diferentes regiones de una nación.

clásico. Al igual que en el resto de los episodios, en el comienzo de la sección se ve un mapa que asemeja aquellos de las guías de ruta. El impulso clasificatorio de la voz y el mapa de los balnearios nos sugiere un reporte de una oficina estatal, pero el vocabulario, las palabras desmesuradas en su semántica y en su sonoridad, va tramando un subtono que señala una reapropiación irónica del registro del burócrata topográfico. En este sentido, “El episodio de las playas” es un documental que se burla del documento y el mapa adquiere un tono humorístico que, como sugieren los estudios de Sébastien Caquard y Claire Dormann sobre el humor en la geografía, permite reflexionar y subvertir la convencionalidad de la cartografía oficial.

El tercer episodio, “Historia de Miramar”, es un breve abordaje un tanto absurdo sobre una ciudad del interior que fue inundada por su propio lago a fines de los años 70. Sin ocultar cierto giro hacia la ficción, el narrador elige introducirnos en el relato de manera misteriosa:

La tercera historia comienza como un engaño. Comienza en un pueblo apacible y calmo, una simpática población balnearia detenida en el tiempo. [...] Pero este plácido panorama oculta un secreto horripilante. Al poco tiempo de llegar, el visitante comenzará a percibir rarezas: notará espantado cómo la ciudad parece frenar abruptamente; al caminar por las calles, observará que desembocan, sin trámite, en el agua; finalmente, con alguna turbación, conocerá la verdad: el auténtico pueblo, está sumergido.

En su organización del tipo “relato de descubrimiento”, este episodio nos remite a *El país que no miramos*, un ciclo de documentales televisivos de los años 90, emitido por la televisión estatal, que visitaba espacios ordinarios de la geografía nacional pero descubría en ellos una historia desconocida por el gran público<sup>8</sup>. “Historia de Miramar” parece adentrarse en la historia oculta de este balneario del interior para explicar las razones de su desaparición bajo las aguas. Los planos de larga duración, el sonido ambiente y el movimiento continuo acompañan al narrador en *off* que, desde fuera de campo, sigue a un remero del lugar, Pierucci, en su *tour* por la ciudad sumergida bajo el lago. En un momento, la imagen reemplaza a la palabra. Una toma subacuática de unos buzos recorriendo la ciudad inundada parece proseguir la búsqueda, pero esta tampoco alcanza a clarificarse visualmente ni es iluminada por la narración posterior. Como plantea Aguilar, a propósito del cine de Llinás, “aunque la imagen ilustra la narración siempre hay algo más en las palabras que las imágenes no pueden expresar.” (AGUILAR 2010: 247). Como documental de

8 Las anécdotas que rescataba el ciclo *El país que no miramos*, conducido por Iván Grondona, no eran extraordinarias pero funcionaban como especie de “viñetas” en los espacios de tandas publicitarias y proponían un recorrido por espacios definidos como “propios”, tales como las termas de Río Hondo en Santiago del Estero, la quebrada de Humahuaca en Jujuy o la visita a una antigua fábrica de cerveza en la ciudad de Buenos Aires.

misterio, la narración esquiva explicar las causas de la inundación para internarse en la subjetividad de los habitantes que absortos recibieron la llegada del agua:

La mayoría se limitó a ver cómo la mar crecía y crecía, cómo avanzaba, como un ejército invasor, sobre las cosas de los hombres. Vieron como la superficie terrestre se volvía acuática; vieron las últimas cosas asomar apenas, como si fuesen los brazos de un ahogado; vieron las casas, los hoteles y los comercios convertirse en islas, en meros islotes de naufrago. Finalmente, no vieron nada más. Cuando la inundación se detuvo, los pobladores volvieron a ver qué había quedado. Encontraron ruinas. Sus lugares habituales, sus edificios, recordaban ahora a barcos, a grandes peces o arrecifes.

Si en “Historia del Mar del Sur” el hotel era la ruina del sueño de un enclave de la oligarquía que no pudo ser, “Historia de Miramar” parece rescatar la ruina de un balneario popular. Las imágenes subacuáticas dejan ver restos de una estación de servicio YPF, institución que junto al Automóvil Club hablan del desarrollo de un turismo de carretera que permitió una ampliación de los espacios y oportunidades para el ocio a sectores medios y populares. Un mundo de colonias infantiles de vacaciones, autocines, calesitas y campings municipales, un universo en el que “no hay grandes cosas, no hay palacios ni tesoros”. Hacia el final, el episodio traiciona las premisas de una historia de misterio cuando no clarifica las causas de la inundación, pero la narración se detiene en los pliegues afectivos de la historia para construir una atmósfera misteriosa de lo que el narrador llama una “Atlántida humilde, doméstica e infantil. Una Atlántida pobre”.

“Ahora este documental se vuelve extraño. Se aleja de las playas, se aleja de los hoteles, se aleja de la melancolía, se aleja del mar. Es el turno de las provincias, de los balnearios laterales y menores. Es el turno de “Zucco”, promete el cuarto y último episodio de *Balnearios* que se abre con un mapa de San Luis y la localidad de Villa Mercedes. Este episodio, una historia de vida fílmica subdividida en 10 partes, trata de Zucco, un verborrágico gestor, pequeño hombre ilustre de provincia, miembro del Partido Justicialista, artista plástico y poeta, que habla desde un saber inventado sobre la relación del hombre con el agua y con los balnearios. Pero, el narrador del episodio nos aclara, “Zucco habla de otro tipo de balnearios: los extravagantes balnearios de provincia. Aquí no hay mar; hay diques. No hay playas; hay piletones. No hay arena; hay cemento. A veces, están hechos sobre ruinas; a veces, toman formas monstruosas. Son como oasis en el medio del desierto; oasis feos.” Aquí también el episodio se mezcla con construcciones ficticias y funciona como una burla del género “documental participativo”: los actores, decorados y objetos diseñados sirven para dar vida a la afinidad casi mística del protagonista con el balneario expresada en grotescas pinturas y esculturas que él mismo orgullosamente llama “obra” y que serán expuestas en el banco de la provincia. La distancia entre su visión y opiniones grandilocuentes y las realidades de una sociedad de provincia,

en donde el banco es un epicentro de cultura, contribuye al humor del episodio que se duplica cuando el documental mismo se hace cargo también de representar, con una estética *kitsch* y populista, los sueños alegóricos del Sr. Zucco.

Así como en los episodios previos se pueden establecer vínculos con intertextos, como ciertas narrativas de la *belle époque* o documentales de TV como *La aventura del hombre* y *La argentina que no miramos*, aquí se intercalan fragmentos de *Sucesos argentinos*, noticiero de los años 50. El episodio “Agua para la Patria” habla de un pueblo que apoya a “un gobierno realista” que “declaró la guerra contra la sed y la sequía y comenzó a transformar ríos mansos y desaprovechados en remolinos de potencia y de vida”. Los balnearios pintados por Zucco refieren también a esa vitalidad popular y expresan cierta “mirada colectiva” que John Urry planteaba en relación a un consumo visual de lugares que supone la existencia de otros. En otras palabras, la presencia de hombres, mujeres y niños en los piletones de cemento soñados por Zucco indica que “ese es el lugar en donde hay que estar”. Al referir a las reformas y logros económicos de los planes quinquenales, durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón, el discurso del noticiero de *Sucesos argentinos* oficia como marco tanto para las esculturas de tipo industrial de Zucco, y sus comentarios sobre la relación del hombre con el agua, así como también pone en perspectiva la voz *off* del narrador que comenta sobre la obra de Zucco y su predilección por aquellos balnearios de río que surgieron por la voluntad del hombre que los construyó antes que por su intrínseca belleza natural. Como las esculturas y pinturas de Zucco, los balnearios feos y grotescos de provincia señalan la fortaleza de una nación industrial. En este juego de voces, el documental hace del balneario un lugar de la memoria de la cultura popular peronista.

Al igual que la infancia, el balneario evoca una atmósfera feliz y melancólica. Entre el documental y la ficción, las cuatro historias de Llinás, a la vez falsas y verdaderas, son prologadas y epilogadas por imágenes amables. En diálogo con el hablar pausado y melancólico del prólogo, las imágenes finales en blanco y negro muestran una playa solitaria y a una mujer entrando al mar. La cámara se detiene en ella flotando para cerrar este ejercicio de fascinación y exaltación del agua porque, prefigurando los sueños de Zucco, la narradora del prólogo aseguraba que: “los balnearios nacen de algo antiguo y profundo, casi animal. Nacen del placer del agua: por nadar, zambullirse o flotar; por explorarla, desafiarla y celebrarla... Por hacer de ella una fiesta”.

### Una geografía afectiva

Motion pictures move both outward and inward:  
they journey through the space of the imagination,  
the site of memory, and the topography of affects.

Giuliana Bruno, *Visual Studies*.

El mosaico de pintorescas historias de Llinás es una locuaz crónica de la delirante arquitectura estival que representan los balnearios. Con este pretexto, *Balnearios* dialoga, desde una lógica espacial, con la identidad argentina ya que la complejidad formal del documental y el juego de intertextos se asientan y al mismo tiempo reconfiguran un imaginario geográfico nacional. Cierta impulso cartográfico y su desestabilización se evidencian en cada episodio, que comienza con un mapa, sugiriendo que estamos en territorio real, localizable y específico. Junto con los mapas y las imágenes de los espacios, la voz narradora habla en un tono ceremonioso sobre los balnearios y su lugar en la imaginación popular de un modo que introduce una deriva respecto de un relato oficial. Mediante el uso intensivo y extensivo de la voz en *off*, la imagen y el documento como prueba son excedidos por la palabra. En *Balnearios*, las técnicas del documental se redireccionan hacia la subjetividad cuando la narración cuestiona el estatuto de verdad de las imágenes y la voz construye una relación de complicidad irónica con el espectador que retoma y juega con la propia “mirada de turista” de las clases populares para quienes los balnearios fuera de temporada son ciudades muertas, que sólo vuelven a la vida durante el verano, y sus hoteles, como el Boulevard Atlantic de Mar del Sur, antes que edificios vacíos, son mansiones pobladas de espectros e historias ocultas.

Al estudiar los vínculos entre cultura visual, turismo y afectividad, Giuliana Bruno sugiere que todo filme es una especie de *travelogue* porque proporciona una experiencia fundamentada en la movilización de un espectador inmóvil, una navegación virtual que conecta espacios y tiempos distantes, una mirada en tránsito que nos transforma de *voyeur* (el que ve) en *voyageur* (el que viaja). Entonces, si el visionado es “una forma imaginaria de *flânerie*”, la cámara se convierte en un vehículo que nos transporta en una forma simulada de turismo (BRUNO 2002: 11-16). La película se convierte en una práctica estética turística de consumo espacial y el espectador es invitado a dejarse llevar por lo que Tom Conley define como “locational imaging”, fórmula que designa la capacidad del cine, como de la cartografía, de “situar a sus sujetos en los lugares que representa para ellos” (CONLEY 2007: 2). Al centrarse en lugares consumidos como destinos turísticos, *Balnearios* recupera ciertas atmósferas centrales al modo en que estos espacios son imaginados o representados, movilizando paisajes no como lugares físicos, sino como trazos de las memorias e imaginaciones de aquellos que han atravesado esa geografía. Un viaje que nos permite vincularnos con el territorio porque nos invita a recorrer vicariamente unos espacios que se inscriben en nuestra memoria, un terreno intertextual de pasajes que contiene sus representaciones y emociones previas.

La lógica espacial del documental de Llinás establece una deriva respecto de los discursos tradicionales de la geografía que la conciben como una disciplina desprovista de emociones, dividida por principios racionales y demarcada por lógicas políticas, económicas y técnicas. Haciendo referencia al tercer cine, Michael Chanan destacaba el papel del documental en la configuración de una geografía

cognitiva, pero las imágenes tristes y felices de *Balnearios* proponen una lógica espacial que recupera, más bien, los elementos afectivos de la topografía vacacional. Como plantea Giuliana Bruno, las películas nos hacen viajar por los espacios de la imaginación, los lugares de memoria y la topografía de los afectos en la que “layers of cultural memory, densities of hybrid histories, and psychogeographic transports are housed by film’s spatial practice of cognition” (BRUNO 2002: 26). El itinerario mental, ficcional y afectivo de *Balnearios* funciona como estrategia de conocimiento, como un viaje en donde la proliferación de registros parte de lugares ordinarios para movilizar nuevos paisajes. El cine como arte del espacio descansa, para Mariano Llinás, en una pulsión narrativa que, si se nutre de la memoria de los enclaves vacacionales, reconfigura en la narración esos itinerarios y mapas emocionales, regalándonos una “historia de viaje” dulce y melancólica que hace de los balnearios espacios saturados de afecto y de ficción.

### Referencias bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BRUNO, Giuliana. Visual Studies: Four Takes on Spatial Turns. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 65 (1), Marzo 2006, 23-4.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso, 2002.

CAQUARD, Sébastien y DORMANN, Claire. Humorous Maps: Explorations of an Alternative Cartography. In: *Cartography and Geographic Information Science*. 35 (1), 2008, 51-64.

CERTEAU, Michele de. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

CONLEY, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

CONTRERAS, Sandra. Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás. In: *Cuadernos de literatura XV (33)*, Enero-Junio 2013, 355-376.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo. In: *Secuencias* 25, 2007, 7-24.

CHANAN, Michael. Going South: On Documentary as a Form of Cognitive Geography. In: *Cinema Journal* 50 (1), 2010, 147-154.

HUYSEN, Andreas. La nostalgia de las ruinas. In: *Punto de Vista* 87, abril 2007, 36-42.

KOZA, Roger Alan. Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás. Entrevista a Mariano Llinás. <http://ojosabiertos.wordpress.com>.



---

LLINÁS, Mariano. *Un experimento con el río*. In: Prieto, M., Silvestri, G. y Bianco, J. (eds). *Paraná Ra'anga: un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España, 2011.

LLINÁS, Mariano. *Balnearios*, Buenos Aires, 2002, DVD.

MORALES, Iván. Indagaciones sobre la voz *over* en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración. In: *III Congreso de AsAECA*, Córdoba, 2012.

PIGLIA, Melina y PASTORIZA, Elisa. El turismo y sus historias. Introducción al Dossier: El turismo como campo de reflexión (indagación) histórica: políticas públicas, prácticas y representaciones. In: *Registros. Revista de indagación histórica, FAUD, UNMdP*, 2013.

POURTA FOUZ, Javier. Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás. In: Pena, J. (ed.), *Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino (1999-2008)*. Las Palmas: Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2009.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental. In: Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y Vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, 85-108.

WEINRICHTER, Antonio. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In: Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y Vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, 43-64.

WOODWARD, Christopher. *In Ruins*. London: Chatto & Windus, 2001.

URRY, John. Culturas móviles. In: Zusman, P.; Lois, C.; Castro, H. *Viajes y geografías: exploraciones, turismo y migraciones en la construcción de lugares*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.



*Fotos fijas y música melancólica para contar la historia del Boulevard Atlantic en “Historia del Mar del Sur”.*



*“Episodio de las playas”:* Found footage televisivo y recreaciones con actores en el retrato burlón del turismo de masas en la costa atlántica argentina.



*Miramar, un pueblo ordinario con un pasado bajo el agua.*



*Zucco, un artista del interior obsesionado con los balnearios populares de río y sus piletones de cemento.*

## ***Dos Veces Junio, Martín Kohan: uma leitura***

Máximo Heleno R. Lustosa da Costa<sup>1</sup>

**Resumo:** A narrativa de *Dos veces junio* situa-se nos dias 10 de junho de 1978 e 30 de junho de 1982 e se desenvolve em torno de um conscrito do exército argentino na busca por um capitão-médico capaz de responder à pergunta que abre o livro: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” (2002: 11). No decorrer dessa busca, o escritor desenvolve uma narrativa que, sem se afastar do objeto ficcional e sem se esquecer de que o erro ortográfico (*empesar*) é a representação sintética da relevância da forma, torna visível o clima de exceção do período ditatorial vivido pela Argentina entre 1976 e 1983. O autor denuncia a naturalização da violência, manifestada no romance por meio de personagens que atuam no Corpo Militar, enquanto a resistência ao regime ditatorial ganha visibilidade na personagem de uma guerrilheira grávida, presa e torturada.

**Palavras-chave:** História; imaginação pública; literatura pós-autônoma.

**Abstract:** The narrative of *Dos veces junio* takes place on June 10th, 1978 and June 30th, 1982 and it is developed around a conscript from the Argentine army who is searching for a Captain-doctor able to answer the question which is the opening line of the narrative: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” (2002: 11). During his search, the writer – neither standing back from the fictional object nor forgetting that the misspelling (*empesar*) is a synthetic representation of the relevance of the form – develops a narrative where the authoritarian atmosphere of the dictatorial period experienced by Argentina between 1976 and 1983 can be visualized. The author denounces the violence trivialization presented in the novel through the characters who act in the Military Corps, while the resistance to the dictatorial regime can be noticed through a pregnant guerilla woman character who is arrested and tortured.

**Keywords:** History; public imagination; post-independent literature.

---

1 Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: maxheleno@gmail.com. Este artigo nasceu de minha dissertação de mestrado, que contou com o apoio do CNPq.

Em 16 de maio de 2012, foi instituída, no Brasil, a Comissão Nacional da Verdade. Em 11 de fevereiro de 2013, a página na internet do Observatório Países de Língua Oficial Portuguesa apresenta a matéria “Dos porões da ditadura brasileira: os novos documentos sobre o assassinato de Rubens Paiva e o suicídio de um sobrevivente da tortura” cujo fragmento transcrevo:

Dois eventos ocorridos nas últimas semanas trouxeram novamente a ditadura (1964-1985) para o centro das atenções, além de confirmarem a importância do papel que a Comissão Nacional da Verdade desempenha para os esclarecimentos, mesmo que tardios, acerca das bárbaras práticas do regime. De um lado, a “descoberta” de documentos militares na casa de um ex-oficial morto em novembro passado trouxe pela primeira vez evidências documentais de que o ex-deputado federal Rubens Paiva foi mantido refém, torturado e assassinado no DOI-Codi do Rio de Janeiro.

De outro lado, o suicídio de Carlos Alexandre Azevedo – que lutava contra a depressão após haver sido torturado em 1974 por agentes da ditadura, quando tinha pouco mais de um ano de idade – demonstrou que as trevas da brutalidade estatal vivida pelo país ao longo dos vinte anos de regime ditatorial estão longe de se dissipar.

Portanto, de acordo com o *Observatório*, uma criança com pouco mais de um ano foi torturada pelos militares da ditadura brasileira e as sequelas de tal sofrimento resultaram no suicídio do adulto. A barbaridade do fato tem tal proporção que, à exceção do terror dos campos de concentração da 2ª guerra mundial e das ditaduras, militares ou não, sugere que estamos no campo da ficção. Tal aproximação é tamanha que, não fora a descoberta tardia por parte da Comissão Nacional da Verdade, poderia ter inspirado o livro *Dos veces junio*, do professor de Teoria Literária da *Universidad Nacional de Buenos Aires*, Martín Kohan, publicado em 2002.

O romance conta a história de um conscrito do exército argentino que, em pleno dia de jogo entre as seleções de seu país e a italiana, 10 de junho de 1978, deverá encontrar seu superior hierárquico, o capitão-médico Dr. Mesiano, para que responda à pergunta colocada no primeiro parágrafo da narrativa: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” (KOHAN 2002: 11). A pergunta está escrita em um caderno de recados localizado ao lado do telefone que, por sua vez, está dentro de um quartel do exército, e apresenta um erro ortográfico: em espanhol não se escreve “empesar”, mas “empezar”. Efetivamente, o erro ortográfico é a única coisa que incomoda o conscrito, que afirma: “Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía” (KOHAN 2002: 12). O incômodo é tão grande que, arriscando-se a que a romper a hierarquia, o militar faz a correção do recado.

Depois de procurá-lo por todo o quartel, o soldado descobrirá que o Dr. Mesiano se ausentou para ir ao Estádio Monumental de Núñez a fim de assistir ao jogo pela Copa do Mundo de Futebol. Diante disso, e pensando na situação delicada

em que poderiam ficar por causa da falta de seu superior, o conscrito parte para o Estádio, onde aguardará o término da partida. À saída, após a derrota da Argentina, junto com a larga “*procesión de cabizbajos*” (KOHAN 2002: 74), o conscrito encontrará o capitão e seu filho, Sérgio Mesiano.

Antes que consiga falar alguma coisa sobre o problema, o Dr. Mesiano, dizendo “*hay que salvar esta noche de mierda*” (KOHAN 2002: 88), levará a ambos para um bar, aonde chegarão três mulheres, e, em seguida, partirão todos para um motel. Somente pela manhã, depois de deixar o entristecido Sergio Mesiano em casa, o capitão e o conscrito seguirão para o centro de detenção de Quilmes, lugar de onde partiu o questionamento. Lá, encontram o Dr. Padilla que apresentará a situação ao Dr. Mesiano: Uma prisioneira, da qual não foi possível conseguir nenhuma informação, deu à luz uma criança. Uma alternativa para convencê-la a falar é a tática psicológica sugerida pelo Dr. Padilla: “*En caso de que fuera necesario interrogar a la brevedad a la detenida, el doctor Padilla se inclinaba por el empleo de métodos de presión psicológica*”. (KOHAN 2002: 32)

Por conta desta orientação técnica, a detenta deverá passar então às torturas psicológicas: primeiramente, ela foi “atendida” por um militar “*de voz más suave que aparecía en las mañanas, que a veces hasta le acariciaba la cabeza, ese que le hablaba de su chiquito y de la lista de nombres, ese que le decía que en la vida todo es un dar y recibir*” (KOHAN 2002: 36). Depois surgiu outro:

*Uno que le clavó el taco de las botas en los pies descalzos. Después se inclinó hacia ella para hablarle en voz baja. No precisó verlo para saber que se acercaba. Le oyó decir: “Esto no es un jardín de infantes”. Le oyó decir también: “Acá los pendejos no duran”. Después se calló, para ver si ella hablaba. Cuando se fue, golpeando los tacos, ella quiso mover los dedos de los pies, pero no pudo.* (KOHAN 2002: 43)

Como a detenta ainda se recusa a colaborar, subindo um degrau na gradação da pressão psicológica, segue então:

*En el momento en que sintió la aspereza del caño apoyado en su nuca, encontró algún modo de resignarse a la muerte. Le dijeron que iban por fin fusilarla porque se habían cansado de esperar que colaborara. Esa explicación casi final suponía, de alguna manera, una última oportunidad, una última interrogación. Pero ella siguió callando. De las muchas cosas que le advirtieron, en ninguna creyó, y eso la ayudó a no pronunciar ni un solo de los nombres. De día o de noche, ya no lo sabía, la vinieron a buscar. Casi no le quedaba cuerpo donde pudiesen matarla. [...]. No tuvieron que encapucharla, porque ya lo estaba desde un principio. No había un pelotón, sino un solo verdugo. Bastaba una persona para matar a una persona. Bastaba un solo revólver, puesto en medio de la nuca del que tenía que morir. Sintió el olor de la pólvora, y sintió el olor de la pólvora ya quemada, aunque no le hubiesen disparado todavía. Oyó que el percutor se movía y llegaba al tope. En la*



*nuca percibió la presión del dedo sobre el gatillo, ya disparando. Esperó que sonara un estampido, pero sonó un mero golpe del metal contra el metal. En un instante de pura irrealidad, pensó que así sonaba un disparo si se lo oía desde la muerte. Después entendió que no, que no le habían disparado. Hubo insultos y hubo risas, festejando el simulacro. (KOHAN 2002: 54-5)*

Diante de um novo fracasso por parte dos militares, o último estágio possível é a tortura da criança na frente da mãe.

Enquanto os médicos discutem sobre a viabilidade desse recurso final, o conscrito, que ficara de sentinela no corredor da detenta, ao se encostar para descansar, exausto pela noite insone, sente o suéter puxado pela detenta, que passa a relatar, apesar dos protestos do soldado, *“cada cosa que le habían hecho”* (KOHAN 2002: 137). Ele exige que a mulher se cale, mas ela continua falando e pedindo ajuda. A angústia da mulher incomoda o conscrito que, por sua vez, não quer fazer barulho e chamar a atenção dos médicos: *“Te estoy diciendo que te calles, hija de puta, callate de una vez’, porque empezó con los detalles y a mí me hartaban los detalles. Pero siguió, y siguió sin ahorrarse los detalles”* (KOHAN 2002: 138). Então, os médicos terminam sua discussão e o Dr. Mesiano aparece sobressaltado. Quando o conscrito pergunta se devem seguir para casa, ele responde que ainda não e voltam para a região no entorno do Estádio onde antes se realizara o jogo. O capitão se dirige à ESMA, Escola Superior de Máquinas, lugar em que funcionou o quartel general da ditadura argentina. Neste local, o Dr. Mesiano discutirá a questão da criança.

O que acontece é que existia uma lista de pretendentes para a adoção dos filhos dos desaparecidos e mortos durante aquele período. O filho da detenta, para completar, parece atender às preferências para essa “adoção”: *“El doctor Padilla había dicho que no daba un centavo por la vida de la madre, y que los de la lista de espera empezarían a meter presión, no bien supieran que el nene había nacido sanito y que, por lo que podía verse, iba a tener los ojitos claros”*. (KOHAN 2002: 38-9). Deste modo, o Dr. Padilla quer seguir a lista e o Dr. Mesiano quer que a criança seja entregue a sua irmã:

*Mi pobre hermana buscó, buscó y buscó, tenéis que ver cómo buscó, y no hubo caso. No quedó especialista por consultar, ni método por probar, y no hubo caso.”*  
[...] *“Y estas conchudas hijas de puta, en cambio, que ni casadas están, tienen cría como conejas. (KOHAN 2002: 112)*

Em outras palavras, Dr. Mesiano torce o raciocínio a fim de concluir que só está corrigindo uma injustiça, uma vez que sua irmã, que merece ser mãe, e para isso fez todos os tratamentos possíveis, não poderá sê-lo pelos caminhos naturais, enquanto as *“conchudas hijas de puta”*, muito injustamente, têm filhos como os coelhos.

Nessa disputa com o Dr. Padilla - “*Vamos a ver quién talla más alto*” (KOHAN 2002: 144) -, Dr. Mesiano, o médico mais destacado de sua turma, *el cero uno*, leva a melhor. Portanto, depois de conseguir a autorização do Comando Geral, este mesmo doutor e o conscrito retornam ao quartel de Quilmes, pegam a criança e, finalmente, vão para casa. Assim termina a primeira parte do livro.

Na segunda parte, o epílogo, a trama narrativa situa-se quatro anos depois, em 1982, quando o ex-conscrito, agora estudante de medicina, ao ler um jornal, encontra o nome de Sergio Mesiano na lista do CEC (*caídos en combate*), junto aos dos soldados mortos na guerra das Malvinas e sente vontade de ver seu ex-capitão, dirigindo-se à casa à qual o levará tantas vezes. Lá, uma empregada lhe informa que o Dr. Mesiano está em uma reunião com a família na casa da irmã, pede um momento, liga para médico e entrega ao ex-conscrito um bilhete com o endereço onde poderá encontrar seu antigo superior. O aluno de medicina observa que, embora humilde, a empregada não cometera nenhum erro na escrita do bilhete: “*La letra de la chica evidencia la esmerada laboriosidad de los que han aprendido a escribir ya de grandes. Pero ha escrito la dirección, que incluye haches y zetas, sin cometer ninguna falta de ortografía*” (KOHAN 2002: 170).

Neste trecho, notamos uma das características do romance: as passagens, os temas, com algumas variações, parecem se repetir. São duas as derrotas em Copas do Mundo, são dois os momentos cuja questão ortográfica que se apresenta, são várias as violências sexuais contra o corpo feminino, e entre outros, são duas vezes junho.

Voltando ao reencontro, o aluno de medicina encontra o Dr. Mesiano reunido com toda a família: o cunhado Alberto, a irmã Ângela, a esposa do médico, Livia, e um garoto de quatro anos chamado Antonio. Quando a noite se aproxima e é necessário que se despeçam, os dois amigos se abraçam fortemente e prometem se encontrar em um tempo mais breve:

*Le doy un abrazo. Le digo que también a mí me reconforta verlo, porque en la vida son pocas las oportunidades que tenemos de encontrarnos con alguien que sabe lo que quiere y sabe adónde va. El doctor Mesiano me dice que ahora se avecinan tiempos difíciles. Le digo que cuente conmigo para todo. Nos damos otro abrazo. Siento ese abrazo todavía en los hombros, cuando me voy.* (KOHAN 2002: 186)

Este momento da narrativa, quatro anos depois da primeira parte, de certa forma, amplia a explicação para o comportamento do conscrito. Além de querer manter-se fora de problemas, atendendo assim às orientações de seu pai, ele revela uma afeição para com o oficial. Portanto, mais do que se proteger, argumento comum em situações extremas, há por parte do conscrito uma aquiescência com toda a situação.

## Literatura e história: a verdade da narração em *Dos veces junio*

Uma das principais características desta narrativa é o dialogismo praticado pelo escritor entre as séries discursivas histórica e literária para a construção da trama. O território da “subjetividade revolucionária” abre para a literatura a possibilidade de tratamento de temas políticos em uma perspectiva particular que identifica uma carência da reflexão tradicional sobre estes assuntos. De acordo com Terry Eagleton: “o autor não precisa impingir suas opiniões políticas à obra porque, se revelar as forças reais e potenciais em operação, ele já está sendo partidário”. (EAGLETON 2011: 87). A isso, acrescentamos o fato de que Martín Kohan não viveu, como adulto, as agruras da ditadura militar e, além disso, publica *Dos veces junio* em 2002, ou seja, há quase 20 anos da queda do regime.

Sobre a forma como as gerações vão preparar a literatura que se segue ao regime autoritário, David Viñas escreve:

*La dictadura no sólo reprimió cuerpos. También barrió con discursos y lenguajes, volviéndolos clandestinos u obligándolos a desaparecer, a cambiar de lengua, de tierra. La vuelta a la democracia marcó, en rasgos generales, un cambio fundamental que llevó a artistas e intelectuales de la denuncia a la memoria.* (VIÑAS 2010: 20)

Seguindo o raciocínio de Viñas, compreendemos que Kohan dará um novo giro significativo quando sai da memória e constrói sua narrativa tendo o elemento estético como protagonista somado àquilo que a crítica Josefina Ludmer chama de “imaginação pública”. Acreditamos que *Dos veces junio* é um exemplar do texto especulativo, “que inventa um mundo diferente do conhecido: um universo sem exterior, real virtual (a virtualidade é o elemento tecnológico)” (LUDMER 2013: 9). A imaginação pública de Ludmer se aproxima do que o próprio autor, em entrevista concedida a María Fernanda Aldaño, chamou de “memória social”: “*Dos veces junio está más cerca de esa memoria social pero en un sentido más ligado a la experiencia. Porque la memoria colectiva supone la incorporación de recuerdos que no necesariamente uno ha tenido a nivel personal.*” (KOHAN, 2004).

O giro efetuado por Kohan em *Dos veces junio* também reflète o que escreve Beatriz Sarlo, escritora e crítica de literatura argentina, que revela uma preocupação geral com o papel do intelectual e as funções intelectuais nos contextos discursivos contemporâneos. Em *Borges, un escritor en las orillas* (2007), ela escreve sobre o desvio paródico da ficção que diferencia a literatura da história:

*Cuando la historia parece haber sacado de escena los valores (cuando la historia es historia de guerras y de acciones públicas inhumanas o inmorales), la literatura propone un modelo, a menudo tan horrendo como el de la historia, pero siempre más perfecto porque es imaginario y tiene, por su naturaleza ficcional, la capacidad de establecer un desvío irónico o paródico respecto de la experiencia. Frente*

*al desorden de los hechos, la invención responde no con un espejo del mundo sino con una idea del mundo: avanza apartándose de la empiria. (SARLO 2007: 181).*

*Dos veces junio* é não uma reflexão da realidade, mas “uma deflexão, uma alteração e uma transformação da realidade, de acordo com as leis peculiares à arte” (EAGLETON 2011: 93), ou seja, um desvio de uma história que, do ponto de vista dos direitos humanos, já é toda ela um desvio. Sobre esse assunto, a contracapa da 1ª edição brasileira de *Dos veces junio* traz uma declaração significativa: “*La ficción puede ser el mejor idioma para decir la verdad. Elegir ese lugar supone un quiebre con respecto a la forma literaria en este tipo de textos.*” (KOHAN, 2005). Se consideramos que um dos exercícios mais frequentes das ditaduras militares é o de providenciar o apagamento de todo documento, de todo vestígio que possibilitar a reconstituição dos fatos, então a relevância da ficção se intensifica. Sobre esse apagamento marcado na linguagem, Hannah Arendt escreve:

Além disso, toda correspondência referente ao assunto ficava sujeita a rígidas “regras de linguagem”, e, exceto nos relatórios dos *Einsatzgruppen*, é raro encontrar documentos em que ocorram palavras ousadas como “extermínio”, “eliminação” ou “assassinato”. Os codinomes prescritos para o assassinato “solução final”, “evacuação” (*Aussiedlung*), e “tratamento especial” (*Sonderbehandlung*); a deportação – a menos que envolvesse judeus enviados para *Theresienstadt*, o “gueto dos velhos” para judeus privilegiados, caso em que se usava “mudança de residência” – recebia os nomes de “reassentamento” (*Umsiedlung*) e “trabalho no Leste” (*Arbeitseinstz im Osten*), sendo que o uso destes últimos nomes prendia-se ao fato de os judeus serem de fato muitas vezes reassentados temporariamente em guetos, onde certa porcentagem deles era temporariamente usada para trabalhos forçados. Em circunstâncias especiais, era necessário fazer ligeiras mudanças nas regras de linguagem. Assim, por exemplo, um alto funcionário do Ministério das Relações Exteriores, propôs uma vez que em toda a correspondência com o Vaticano a matança de judeus fosse chamada de “solução radical” (ARENDR 1999: 100).

Em *Dos veces junio*, é utilizado o termo “traslado”:

*“El doctor Mesiano opinaba que los traslados constituían un aspecto fundamental en el funcionamiento del sistema, y ésa era la enseñanza que extraía de la historia de los indios Quilmes, una historia que ahora repasaba porque era a Quilmes, justamente, adonde teníamos que ir.” (KOHAN 2002: 102)*

Traslado é, portanto, um eufemismo para eliminação. Neste sentido, a pergunta do Dr. Padilla tem, antes de mais nada, o problema de estar literal, sem a atenuação, o cuidado que os tempos exigiam.

Se avaliarmos as considerações feitas por Novaro e Palermo, em seu “A ditadura militar argentina 1976-1983”, podemos concluir até mesmo que a literatura tem um papel privilegiado ante o discurso oficial:

O número de combatentes da guerrilha, como o de mortos e as circunstâncias em que morreram, constitui “verdades de fato” decisivas para compreender o que ocorreu sob o terror de Estado e rejeitar as hipóteses de guerra civil ou “guerra suja”. A este respeito Hannah Arendt assinala, em *Verdade e Política* (1996), que, frente aos fenômenos totalitários, cujo poder se assenta em um regime de mentira organizada ou ideológica, e na conseqüente destruição dos registros mais básicos da verdade de uma sociedade, a tarefa do historiador é essencialmente política. (NOVARO e PALERMO 2007: 96)

A tarefa de *Dos veces junio* é profundamente política e, assim, através da literatura, relativiza-se e é abalada a verdade empírica, inquestionável para muitos porque respaldada pela memória social legitimada, por sua vez, pelo que se acreditava ser o real empírico. O texto de Kohan contribui, portanto, para a reconstituição das memórias individuais de eventuais leitores que, por acaso, presenciaram o fato do qual se recordavam de forma diferente daquela internalizada pela memória social construída através da manipulação da informação. Ao questionar, através da metáfora literária, os construtos sociopolítico-culturais como verdades únicas, implantando a dúvida, através da reflexão crítica, a narrativa de Kohan, sem compromisso confesso com a função social e política que a literatura pode desempenhar, representaria o papel da literatura engajada como definida por Benoît Denis em “Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre” (2002) e Jean-Paul Sartre em “O que é literatura?” (2004), ou, no dizer do próprio Kohan, na entrevista citada anteriormente: “*poner a la literatura a contrapelo de la memoria social*”. Seu texto ofereceria ao leitor outra possibilidade, através da reconstituição da(s) memória(s), de se entender a realidade também a partir da reinterpretação do passado e da história. Dessa forma, tomando-se o texto de Kohan sob a ótica da literatura engajada, ele pode desempenhar a função de intervenção política e social, ao despertar no leitor a dúvida entre ficção e realidade no jogo entre as memórias individuais e a memória social, podendo, até mesmo, contribuir para a reconstrução da memória coletiva.

O exercício para o leitor não é, porém, de maneira alguma, simples, uma vez que, novamente conforme Josefina Ludmer, “as ficções de 2000 insistem o tempo todo em dizer ‘sou literatura’” e:

Usam todos os tipos de marcas literárias: personagens escritores, personagens leitores, autorreferências e referências à literatura. A escrita dentro da escrita, a literatura dentro da literatura, a leitura dentro da leitura [...]. O procedimento para reforçar certa autonomia literária, em um momento em que essa autonomia é ameaçada pela economia e pelas fusões; em um momento em que o livro é uma

mercadoria como qualquer outra, ou uma parte da indústria da língua. (LUDMER 2010: 77)

Em outras palavras, a escrita de *Dos veces junio*, conforme já escrevemos, emprega de forma permanente marcas que lembram ao leitor que ele está na presença do literário, diante do estético, ou seja, da forma que se destaca já no erro ortográfico da pergunta do primeiro parágrafo. Outro exemplo do mecanismo de utilizar a própria narrativa para chamar a atenção sobre seu aspecto material está no capítulo cujo título é *Cinco*.

Uma menina anda de bicicleta por uma rodovia e, numa das tantas subidas e descidas, o pneu fura e ela se vê a pé e sozinha. Precisar-se-á andar até uma oficina para consertar o furo. Enquanto caminha, aproxima-se um veículo: *“Es un camión del ejército y transporta a cuatro soldados (cinco, si se cuenta al que maneja, y el que maneja debe ser contado)”* (KOHAN 2002: 103) – reparemos que enquanto narra algo que está supostamente fora do núcleo narrativo principal, o autor dá pista de que aquele que dirige deve ser contado; vale lembrar que o conscrito é o motorista do capitão e que manejar tem, em espanhol, tanto o sentido de dirigir quanto o de governar. Assim, Martín Kohan consegue com este artifício involucrar tanto os comandantes quanto os comandados.

Eles param e oferecem ajuda. Ela entra no caminhão e um dos soldados diz: *“Claro que antes podemos quedarnos por aquí y divertirnos un poco”* (KOHAN 2002: 104). O narrador acrescenta: *“Sólo a la muchacha se le pasa por alto, o al menos eso aparenta, la evidente malicia que contiene la frase.”* Momentos depois, o veículo sai da estrada e ela acaba sendo violentada pelos soldados. Após o estupro, a menina é colocada novamente no caminhão que a levará a um lugar em que possa finalmente consertar a bicicleta (KOHAN 2002: 102-08). Nesta passagem, o modo da narrativa assume algo da linguagem cinematográfica e o narrador parece orientar o olhar dos leitores. Entretanto, enquanto orienta, vai colocando dúvidas com relação ao que acontece e ao papel dos partícipes da história, principalmente com relação ao sofrimento da vítima: *“Hay algo en ella de inexpresivo que nos impide saber a ciencia cierta si en todo asunto sigue padeciendo o si algo existe ya del sentimiento inverso”* (KOHAN 2002: 107). Nesta arquitetura de escrita, com títulos quase todos representados por números, inclusive o nome da própria narrativa, cuja pergunta da abertura é uma questão técnica e que se responde também com um número, a expressão “ciencia cierta” não pode passar despercebida. Insinuar que há também na vítima um prazer, e isso dentro de uma narrativa que pode funcionar como uma metáfora da própria violência sofrida pela nação, amplia significativamente a intensidade desta leitura. Para concluir, o narrador apresenta o erro da linguagem: *“Es un misterio cómo, si la ropa se la arrancaron a jirones, la muchacha aparece vestida otra vez igual que estaba al principio”* (KOHAN 2002: 107). A falha apontada no texto, - no caso, se aceitarmos a referência ao cinema, proposta pelo autor, uma

falha na sequência narrativa -, funciona naturalmente para levar a atenção outra vez à linguagem.

Temos, portanto, uma narrativa em que, de um lado, há a constante presença do número, elemento por excelência representante da exatidão, e por outro, questiona-se a si mesmo como linguagem, como discurso. Avaliando a questão do número numa literatura de vanguarda, o crítico italiano Renato Poggioli define esse tecnicismo como a invasão, por parte do gênio tecnológico, de certas áreas espirituais, onde a técnica não tem razão de ser (POGGIOLI 1964: 147) – colocaremos ao final deste artigo uma tabela com todos os títulos e as referências às quais se ligam. Podemos inverter essa leitura e, nos aproximando novamente de Ludmer, dizer que a literatura, sendo certa área do espírito, se apropria de áreas que lhe eram alheias.

Se por um lado, a precisão está presente de forma quase obsessiva, não há como deixar de observar, por outro lado, que *Dos veces junio* deixa espaços para ser preenchido pelo conhecimento do leitor: a data de 10 de junho de 1978 é a da única derrota da seleção argentina, que acabou ganhando o campeonato. O autor escolheu datas de derrotas para posicionar a trama e explicita os “erros” da linguagem; não cita as mães ou as avós da *Plaza de Mayo*, mas apresenta Antonio, que durante alguns minutos se chamou Guillermo (KOHAN 2002: 20); não fala dos desaparecidos, mas coloca o conscrito enterrando uma aliança que achara nas imediações do Estádio. O próprio conscrito não receberá um nome, o que pode ser visto como uma forma de colocá-lo entre os sem-nomes dos desaparecidos.

### **O poder, o saber e o discurso**

Se a técnica é o resultado de um saber, nesta narrativa, o saber médico é uma instituição dentro de uma instituição, a militar. Há, nas duas, uma relação de poder segundo a qual o Dr. Mesiano está hierarquicamente acima de muitos outros capitães-médicos, inclusive com o respaldo dos seus superiores imediatos. O Dr. Mesiano é o primeiro de sua turma e o que sabia mais – um dos capítulos tem como título *Cero uno*. É ele que tem o preparo acadêmico para identificar a ignorância e, portanto, afirmar reiteradas vezes: “*El problema de nuestro país es la ignorancia*” (KOHAN 2002: 88). E depois, acrescenta: “*El problema de nuestro país es la ignorancia. Pero no la ignorancia de los ignorantes: ésa está en los cálculos y es funcional. El problema de nuestro país es la ignorancia de los que estudiaron y se supone que tendrían que saber*” (KOHAN 2002: 94). O vínculo entre o saber e o poder está claríssimo, pois só aquele mais preparado, o que sabe mais pode resolver os problemas mais sérios:

*Hay un hecho indiscutible: si el doctor Padilla hubiese contado con el conocimiento suficiente para establecer con certeza un límite determinado, si su competencia profesional le hubiese permitido indicar taxativamente una pauta, fuera ésta de*

*dos meses, de seis meses o de dos años, entonces ni siquiera habría hecho falta recurrir al doctor Mesiano. Pero al doctor Mesiano habían tenido que consultarlo, y con urgencia; y por eso yo ahora con tanta insistencia lo buscaba. Necesitaban de él. Y eso los obligaba a tenerle una consideración diferente. Era una de esas personas que sabían resolver problemas médicos, en tiempos en que sobraban los problemas médicos. (KOHAN 2002: 82-3)*

A medicina é a área do conhecimento comum, como legalizador e de controle sobre os corpos, nos regimes totalitários. Não à toa, sua participação constrói capítulos importantes de Hannah Arendt (1999), Adorno e Horkheimer (1985), Novaro e Palermo (2007) e na ficção de Luis Guzmán, *Villa* (1998), é o assunto principal. Sobre tal saber, o conscrito explica:

*¿Qué es la medicina, finalmente? Yo estudio medicina. La medicina es una ciencia del cuerpo humano. Es un saber sistematizado acerca del cuerpo humano, que a veces se aplica sobre su medianía, sobre el nivel promedio de lo que se considera normalidad, y otras veces se aplica sobre sus límites, sobre los niveles a los que un cuerpo puede ser llevado. (KOHAN 2002: 82-3)*

Então, é a instituição da medicina, dentro do Exército, que legitima o discurso que, por sua vez, autoriza as ações do Dr. Mesiano. Conforme escreve Michel Foucault, em *A ordem do discurso*:

E a instituição responde: “Você não tem por que temer começar; estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém”. (FOUCAULT 1970: 7)

É o discurso da guerra, ou, no nome escolhido pelos militares, do *Proceso de Reorganización Nacional*, arregimentado com um saber médico, que autoriza as barbaridades decorridas nas ditaduras, inclusive a tortura de um recém-nascido - como vimos no início, tal barbaridade não se limitou à ditadura argentina. A relação saber-poder é evidente e está presente nas reflexões de Foucault:

Se é verdade que essas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes do Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso dizer ainda que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem funcionar bem se há, na base, essas pequenas relações de poder. O que seria o poder de Estado, aquele que impõe, por exemplo, o serviço militar, se não houvesse, em torno de cada indivíduo, todo um feixe de



---

relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor – àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal ou tal ideia? (FOUCAULT 2006: 233)

O reconhecimento, por parte do conscrito, do valor do Dr. Mesiano, a ponto de buscar protegê-lo, sintetiza a legitimação que os subordinados, militares ou não, ofereceram àqueles que detinham o saber e, deste modo, autoriza a barbárie em um mecanismo que se autoalimenta. O contato com o pensamento de Foucault parece perfeito: é o pai, reafirmando e restabelecendo as relações de poder embutidas nos ensinamentos paternos:

Em nossas sociedades, a “economia política” da verdade tem cinco características historicamente importantes: a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso corpo de consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, Exército, escritura, meios de comunicação) enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”). (FOUCAULT 2012: 52)

Em *Dos veces junio*, a aprovação do pai por conta da seleção do filho para o serviço militar e as orientações que lhe passa a fim de que sobreviva entre essa “gente de reglas claras” (KOHAN 2002: 16) são exemplos da relação de poder que se transfere para que, no quartel, se restabeleça na relação entre o Dr. Mesiano e o soldado. O reconhecimento dessa transferência enche o pai de orgulho: “*Mi padre dijo que él se sentía muy orgulloso. Y era verdad: tenía en los ojos un brillo como de lágrimas que no iban a salir*” (KOHAN 2002: 13). O conselho principal, apreendido no início da narrativa, naturalmente nos explica o comportamento do rapaz durante toda a história:

*Mi padre me contó que había un militar que tenía este lema: “Al pedo, pero temprano”. Me dijo que esa consigna ilustraba bastante bien el modo de razonar de los militares. Después insistió mucho en que no fuera a mencionar esta anécdota a nadie en la conscripción, ni siquiera a los compañeros. “Vos calladito”, me dijo, y me guiñó un ojo.* (KOHAN 2002: 20)

Com esta orientação, e a ambiguidade do texto de Martín Kohan, o pai o adverte sobre não confiar em seus pares e a se manter calado. Isso ajuda a explicar porque, ao receber informações da detenta, o soldado não as transmitiu aos seus superiores. Seria esdrúxulo que um soldado conseguisse o que os doutores não conseguiram.

Em *Dos veces junio*, o esclarecimento vem também difundido em um chiste e em um conselho passado de pai para filho:

*Recuerdo que mi padre dijo: ‘Los milicos son gente de reglas claras’. La primera de esas reglas establecía: ‘El superior siempre tiene razón, y más aún cuando no la tiene’. Recuerdo que me dijo que entendiera bien eso, porque si entendía eso, entendía todo. (KOHAN 2002: 54-5)*

Sobre a relação entre ciência médica e poder, um poder patriarcal, castrista, claro está, há ainda outra relação importante a ser destacada. É que toda a racionalização permite a interpretação dos fatos de modo a concordar com interesses e favorecimentos pessoais, o que, em última instância, exclui o aspecto imparcial e distanciado da razão científica. Em outras palavras, o raciocínio só é científico até onde lhe interessa. Não sendo assim, pode ser subvertido. Por exemplo, depois de falar que as guerrilheiras, “*que ni casadas están*”, engravidam e que sua irmã não o consegue, o Dr. Mesiano diz:

*Las sifilíticas voluntarias al menos ofrendaban su vida cumplían, a su modo, el juramento sagrado de dar la vida por la patria. Nadie ignoraba, y mucho menos las putas, que después de pasarles pestes y chancros a los enemigos, a ellas mismas les aguardaba una misma muerte, la rociadura con cal y la fosa común. Pero lo hacían y morían con la conciencia en paz por el deber cumplido. “Estas conchudas, en cambio”, decía el doctor Mesiano, “se hacen preñar por cualquier pelotudo, porque una vez preñadas se sienten fuertes, invulnerables. Preñadas o madres, se creen el soldado perfecto, pretenden que nadie las puede tocar”. [...] Claro que el arte de la guerra consiste justamente en eso: en detectar la mayor fuerza con que cuenta el enemigo, para convertirla en su mayor debilidad. (KOHAN 2002: 119)*

A racionalidade do pensamento do Dr. Mesiano continua na avaliação das estratégias do inimigo e, agora, colocando a questão da posse do corpo e de seu uso como arma de guerra:

*¿Qué puta no sabe que su cuerpo no es suyo? Así razonaba el doctor Mesiano. Una puta entiende que su propio cuerpo no le pertenece, o por lo menos, que no le pertenece del todo. El enfermo terminal consigue, aunque muy por otro camino, arribar a esa misma certeza. Hay algo en su cuerpo que ya no tiene nada que ver con él. Por eso estas personas se entregan tan dócilmente, a los clientes en un caso y a los médicos en el otro: porque dan su cuerpo sin darse ellos. Así razonaba el doctor Mesiano, y sostenía que al llegar a ese estado las personas adquirirían, paradójicamente, un poder muy particular. De alguna manera lograban una prodigiosa afinidad con lo que pasa en una guerra. Porque en una guerra los cuerpos ya tampoco son de nadie: son pura entrega, son puro darse a una bandera y a una*

*causa. Así razonaba el doctor Mesiano: cuando en la guerra se acciona sobre un cuerpo, se está accionando sobre algo que ya no le pertenece a nadie. De ahí su interés por las putas de Vietnam, que habían llegado a ser, a un mismo tiempo, y maravillosamente, prostitutas, enfermas terminales, instrumentos de guerra.*  
(KOHAN 2002: 120)

O Dr. Mesiano opera, através de sua racionalidade, que conjuga o militar com a ciência médica, a aproximação entre a prostituta, o enfermo e o soldado, e depois destitui a todos do próprio corpo. Essa destituição – já que o corpo não é de ninguém – permite que se opere sobre ele sem os conflitos morais, conforme vimos ocorrer no caso nazista, e, por fim, demonstra uma admiração por tal espécie de guerrilheiro: este que o livra de qualquer reflexão além das urgências da guerra.

### **Como se fosse uma conclusão**

A leitura de “Que é a literatura”, de Jean-Paul Sartre, nos ensinou que o artista não é nem Vestal nem Ariel, ou seja, que ele não pode estar fora da situação histórica em que se encontra, com o que Poggioli concorda, citando o crítico marxista Christopher Caudwell: “nenhuma atividade humana, nem sequer a mais livre ou gratuita, pode obrar no vazio, numa situação de absoluta ignorância da realidade histórica da época” (POGGIOLI 1964: 130). Poggioli esclarece, porém, que não há, entretanto, uma submissão do artista a uma demanda que seja maior do que a sua própria arte. Daí, entendemos que se o artista fala, fala de seu tempo, e assim se posiciona, pois isso é inerente à fala e, por extensão, ao silêncio. Enfim, “faça o que fizer, ele está na jogada, marcado, comprometido até no seu retiro mais longínquo” (SARTRE 2004: 19). No caso de Kohan, consideramos que a temporalidade fundada pelas ditaduras ainda não foi substituída por outras urgências, ainda que outras tenham surgido, de modo que sua narrativa, ao retomar o tema da tortura e a possibilidade de uma escrita por um itinerário menos testemunhal, dá notícias de que ainda há muito a se dizer.

Martín Kohan, com o que chama de memória social, que é uma construção entre o empírico e o arbitrário do ficcionista, potencializa a verdade – um dos papéis, caso tenha um, da literatura – ampliando a sua dimensão, deixando-nos pensar na dureza desta verossimilhança. Portanto, parece-nos que consegue, em *Dos veces junio*, alcançar uma notável inteligência do fenômeno vanguardista, nas palavras de Renato Poggioli, ao dizer que isso só ocorre quando não se esquece de todo o fator estético.

Com certeza, Kohan, voltado para a literatura, não incorre no “erro” de se abandonar à propaganda política, e logra a síntese de um posicionamento claro, senão direto, solicitado por Sartre e pelos tempos duros, sem o apelo político-panfletário que diminuí o valor estético da obra de arte. Esse romance, de documento,

passa a monumento, como orienta Poggioli, e, num giro de 180 graus, converte o protagonista calado e sem nome num loquaz espelho de um povo e um tempo com reiteradas versões na história.

**Tabela com títulos e subtítulos de *Dos veces junio* e as referências que apontam**

Na tabela a seguir, estão listados todos os números que intitulam a narrativa de Martín Kohan, a começar pelo nome do livro, que, de certa forma, poderia ser representado por uma equação (2x6), passando pela população da Argentina à época do mundial (25 milhões) e o peso mínimo para que um corpo esteja apto a suportar uma descarga elétrica, 2k e 300 g (*Dos trescientos*) (PERETI 2012: 2013).

Título	Referência
<i>Dos veces junio</i>	Título do livro. Duas datas representativas: 1ª vez junho: 10 de junho de 1978, em plena ditadura militar, derrota da seleção argentina para a seleção italiana; 2ª vez junho: 30 de junho de 1982: nova derrota para a seleção italiana; derrota na Guerra das Malvinas.
p. 09 - <i>Diez del seis</i>	Dia do jogo entre Argentina e Itália pela Copa do Mundo de 1978. Resultado: Argentina 0 x Itália 1.
• p. 11 – <i>Cuatrocientos noventa y siete</i>	Número do sorteio do conscrito para o serviço militar (Terra, ou seja, exército)
• p. 25 – <i>Ciento veintiocho</i>	Modelo do Fiat
• p. 34 – <i>Ciento dieciocho</i>	Insinuação da contagem dos segundos gastos para a consulta médica à detenta grávida.
• p. 45 – <i>Mil novecientos setenta y ocho</i>	Ano da Copa do Mundo da Argentina
• p. 55 – <i>Ochenta mil</i>	Capacidade do Estádio Monumental de Nuñez
• p. 65 – <i>Veinticinco millones</i>	População argentina em 1978
• p. 74 – <i>Cero uno</i>	Resultado do jogo: Argentina 0 x 1 Itália Número do capitão Mesiano na Academia Capítulo fundamental da narrativa
• p. 84 – <i>Doscientos dos</i>	Quarto de hotel em que o conscrito ficou. Número capicua (ou palíndromo): 202

• p. 96 – <i>Cinco</i>	Cinco soldados violentam uma menina em um caminhão. A cifra mítica <sup>2</sup>
• p. 109 – <i>S/N</i>	A identificação do prédio onde estava a detenta, ou seja, o número do prédio.
• p. 121 – <i>Dos trescientos</i>	Insinuação do peso adequado para a tortura de um recém-nascido.
• p. 131 – <i>Cuarenta y ocho</i>	Números de telefone do advogado da detenta dos quais ele ainda se lembrava.
• p. 142 – <i>Trescientos noventa y ocho</i>	Insinuação da distância entre Quilmes e a ESMA – ida e volta, duas vezes.
p. 155 – <i>Treinta del seis (epílogo)</i>	Um dia depois da derrota da Argentina (Copa de 1982).
• p. 157 – <i>Uno dos</i>	Resultado do jogo: Argentina 1 x 2 Itália. Contagem ordenada que explica a continuação do que veio antes.
• p. 163 – <i>Ciento treinta y tres</i>	Outro Fiat
• p. 169 – <i>Mil novecientos ochenta y dos</i>	Guerra das Malvinas Copa do Mundo da Espanha
• p. 174 – <i>Seis</i>	Do Dr. Mesiano (1): Alberto, o cunhado (2), Ângela, a irmã (3), Lídia, a esposa (4), Antonio, o sobrinho (5) e o conscrito (6).
• p. 179 – <i>Cuatro</i>	A idade de Antonio, que se chama Guillermo.
• p. 184 – <i>Seiscientos treinta</i>	Insinuação sobre a emissora de rádio Rivadavia.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ARENDR, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

2 A cifra mítica refere-se à quantidade de vezes que o personagem principal, o conscrito, atingiu o orgasmo na sua relação com a prostituta. Essa representação possibilita, entre outras coisas, traçar um perfil do conscrito. Na narrativa, sobejam exemplos de comportamento machista – os estupros, inclusive.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. (Idéias e Fatos Contemporâneos, 28)
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, vol. 1) Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Editorial Península, 1997.
- CONADEP. *Nunca más*. Informe de la Comisión Nacional de la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba Editorial, 2009.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: EDUNESP, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. O nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 25ª ed. São Paulo: Graal, 2012.
- KOHAN, Martín. Historia y Literatura: la verdad de la narración. In: Drucaroff, Elsa (directora). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida*. Vol. 11. Buenos Aires: Editorial Emecé, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Duas vezes junho*. Tradução de Marcelo Barbão. São Paulo: Editorial Amauta, 2005.
- LANATA, Jorge. *Argentinos*. 4ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 2011.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas 2.0*. Z CULTURAL, ano VIII, mayo 2007. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. ISSN 1980-9921.
- \_\_\_\_\_. *Aqui América Latina*. Uma especulação. Juiz de Fora: EDUFMG, 2010.
- NOVARO, Marcos, PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- PERETI, Emerson. A derrota como alegoria e os corpos como trauma: de Dos veces junio e figli-hijos. In: *Cadernos da Semana de Letras da UFPR*, Ano 2012, Volume II. Curitiba: UFPR, 2012.
- POGGIOLI, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Tradução de Rosa Chacel. México: Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Seix Barral, 2007.

---

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

VIÑAS, David. *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX / Rocco Carbone...* [et. al.]; compilado por Rocco Carbone y Ana Ojeda. 1ª ed. – Buenos Aires: 2010

### Sites consultados

SEGUNDA POESÍA. Sitio dedicado a la poesía y otras formas de literatura. *Entresueños*. María Fernanda Aldaño, entrevista con Martín Kohan, 24 junio, 2004. <http://www.segundapoesia.com.ar/2004/06/martin-kohan-dos-veces-junio>. 11/2012

LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas*.

[http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html). 05/2008

\_\_\_\_\_. Literaturas postautónomas, Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, mayo 2007.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. <http://www.cnv.gov.br/> (10/09/2014)

Observatório Países de Língua Oficial Portuguesa (OPLOP). <http://www.oplop.uff.br/boletim/2524/dos-poro-es-da-ditadura-brasileira-os-novos-documentos-sobre-assassinato-de-rubens-paiva-suicidio-de-um-sobrevivente-da-tortura>

(11/09/2014)

---

## Desestabilizar la violencia: exclusión y resistencia narrativa en Brasil y República Dominicana

Iliana Pagán-Teitelbaum<sup>1</sup>

**Resumen:** Este ensayo analiza la narrativa de Rubem Fonseca (Brasil) y Rita Indiana Hernández (República Dominicana) para proponer una nueva forma de leer los “textos de la violencia”. En lugar de verlos como una apología al crimen o un elogio del consumismo global, cómo estos textos están estructurados para visibilizar realidades urbanas violentas muestro que con frecuencia se ignoran en las sociedades contemporáneas de América Latina. Señalo cómo la literatura latinoamericana desestabiliza las nociones tradicionales de la violencia, mostrando que los problemas de violencia y exclusión van más allá de cuestiones binarias de víctima y agresor. Argumento que los textos que analizo alegan que la falta de acceso a los derechos ciudadanos plenos constituye una forma de violencia sistémica, que engendra más violencia. Expongo cómo estos textos de la violencia invisible pueden entenderse como prueba del poder de la producción cultural para transformar las relaciones sociales en sociedades desiguales contemporáneas.

**Palabras claves:** violencia; desigualdad; exclusión; globalización; resistencia cultural; Rubem Fonseca; Rita Indiana Hernández.

**Abstract:** This essay examines the narrative of Rubem Fonseca (Brazil) and Rita Indiana Hernandez (Dominican Republic) to propose a new way of reading “violence texts.” Instead of seeing them as an apology to crime or an eulogy to extreme consumerism, I demonstrate how these texts are structured to make visible some of the violent urban realities that are often ignored in contemporary urban societies in Latin America. I demonstrate how Latin American literature destabilizes violence traditional notions, showing that violence and exclusion problems go beyond binary victim vs. aggressor issues. I argue that these texts I analyze claim that the lack of access to full citizenship rights is a form of systemic violence that produces further violence. I

---

1 Profesora de Español y Cine Latinoamericano en el Departamento de Lenguas y Culturas de West Chester University of Pennsylvania. Página web: <http://ilianapagan.com> y correo electrónico: [ipagan@wcupa.edu](mailto:ipagan@wcupa.edu).



illustrate how these texts of invisible violence can be understood as evidence of the cultural production power to transform social relationships in contemporary societies marked by inequality.

**Keywords:** violence; inequality; exclusion; globalization; cultural resistance; Rubem Fonseca; Rita Indiana Hernández.

América Latina es una de las regiones más desiguales del mundo. Además de ser una de las regiones más urbanizadas del mundo donde casi el 80% de la población es citadina, la mayoría de los pobres vive en zonas urbanas (RIMISP 2012: 3). Con el enorme crecimiento de las ciudades en los últimos 60 años, los estados se declararon incapaces de proporcionar beneficios ciudadanos a todos los habitantes de las ciudades (REZENDE DE CARVALHO 2000: 56). Las barriadas pobres –“casucheros” en Santo Domingo, “favelas” en Río de Janeiro– crecieron, y junto con las condiciones de pobreza y privación surgieron niveles de violencia urbana sin precedente (UN-HABITAT 2007: 9). Como argumenta Susana Rotker en su libro *Ciudadanías del miedo* (2002), las ciudades latinoamericanas se transformaron en espacios dominados por el miedo, donde todos se convirtieron en víctimas potenciales de la delincuencia (ROTKER 2002: 9).

Desde el campo de Estudios de la Paz y los Conflictos, Johan Galtung (1996) define la violencia “indirecta” como un tipo de violencia intangible e invisible que no es ejecutada por actores concretos, sino que tiene que ver con el acceso desigual a los derechos ciudadanos. Asimismo, el crítico cultural Slavoj Žižek (2008) se refiere al tranquilo funcionamiento de la violencia “sistémica”: la violencia inherente al estado “normal” de las cosas. Aunque tanto la pobreza relativa como la pobreza absoluta son evidentes en la mayoría de ciudades de América Latina, las ciudades se representan con frecuencia en el discurso político, económico o cultural como un lugar de civilización, progreso e igualdad de oportunidades para la búsqueda de la riqueza y la felicidad para todos los seres humanos. La única forma de no reconocer la miseria en la que viven millones de habitantes urbanos es al ignorar su humanidad y descartar su potencial humano repitiendo el patrón del discurso colonial europeo hacia los pueblos indígenas y africanos en las Américas. No es coincidencia que la mayoría de los pobres en América Latina sean de ascendencia indígena y africana.

A partir de la discrepancia entre los discursos globales de progreso urbano y la exclusión ciudadana real, propongo que los ciudadanos globales responden a situaciones traumáticas de exclusión a través de expresiones culturales que visibilizan la discordancia de la globalización. En los estudios del trauma, Cathy Caruth (1996) recalca que los textos culturales son lugares privilegiados para dar voz a experiencias traumáticas que sólo se pueden contar de manera indirecta. Los textos literarios pueden funcionar como una forma para resistir lo que Dominick LaCapra llama el

“sufrimiento colectivo traumático” (2001: 215). En este ensayo, investigo dos textos culturales contemporáneos que surgen de procesos de globalización asimétricos. Demuestro cómo los relatos del escritor brasileño Rubem Fonseca y la escritora dominicana Rita Indiana Hernández rechazan la deshumanización de los excluidos al enfrentar a los lectores con una parte desdeñada o incluso negada de la ciudad contemporánea. A través de un diálogo entre textos hispanos y lusófonos, este ensayo es parte de un proyecto de investigación más amplio que pretende esclarecer cómo la narrativa contemporánea del Caribe y Sudamérica visibiliza estructuras de violencia sociales, políticas y económicas en ciudades globalizadas de las Américas. En los textos que estudio, la desigualdad constituye una forma de violencia que a su vez genera más violencia.

### **Fonseca: La humanización del crimen urbano**

El crimen urbano se considera una forma de violencia directa. No obstante, el cuento “Meu avô” (“Mi abuelo”) de Rubem Fonseca (2002) complica la noción de crimen urbano al evidenciar la raíz de los esfuerzos del criminal. En Fonseca, el bandido urbano o aquel que está “fuera de la ley” lucha por obtener a la fuerza lo que la sociedad le niega en términos de oportunidades de progreso y necesidades básicas, especialmente tras el fracasado “milagro económico” del régimen militar de Brasil (1964-1985). El historiador británico Eric Hobsbawm (1969: 18) define al bandido como un rebelde marginado, un hombre pobre que se negaba a aceptar su papel “normal” en la pobreza y la explotación de una sociedad agrícola. Hobsbawm (1969: 86) describe cómo los bandidos históricamente utilizaron la fuerza, el coraje y la astucia para escapar de la servidumbre en un mundo rural que desapareció hacia la década de 1940. Este era el mundo del *cangaceiro*, por ejemplo, en el Nordeste de Brasil. Si los viejos bandidos brasileños desaparecieron con la llegada de las carreteras modernas, es interesante notar que la palabra “bandido” (que suena un tanto arcaica en español e inglés) todavía se utiliza cotidianamente en el portugués brasileño. En los medios de comunicación, por ejemplo, se informa cotidianamente sobre la guerra entre la policía y los nuevos “bandidos” urbanos.

En la historia de Fonseca, un protagonista narrador en primera persona describe la evolución de la ciudad de Río de Janeiro. A medida que pasa el tiempo, la ciudad se vuelve más peligrosa. El crimen aumenta y la gente adquiere lo que Rotker llamó los “hábitos del miedo” (ROTKER 2002: 13). La inseguridad ciudadana crece y los habitantes de la ciudad se encierran por temor a los ataques de aquellos quienes codician su propiedad privada. Sin embargo, en vez de lamentar la pérdida de la libertad de los consumidores y poseedores de bienes de la ciudad, el cuento de Fonseca lamenta de forma inesperada cómo el aumento de la tecnología de seguridad genera una pérdida de oportunidades para los desposeídos, aquellos quienes se esfuerzan por acceder **ilegalmente** a los bienes que no poseen.

Según la socióloga Anne Campbell, jugar una sola ronda de golf no hace a nadie un jugador de golf, pero participar en un acto aprehendido de violencia convierte a una persona en un “criminal” (CAMPBELL 1986: 3). Mas en Fonseca, la etiqueta de “criminal” es cuestionada, sobre todo cuando se asigna a un sujeto de la clase baja. En el relato, los actos delictivos se relativizan. Ser un criminal se torna un trabajo como cualquier otro, y el puesto del ladrón puede ser transmitido de generación en generación, de abuelo a nieto, marcando un ciclo de pobreza ineludible. El abuelo del título de la historia se presenta como una figura modelo, un trabajador honesto que cuida atentamente a su nieto cocinando para él, limpiando, llevándolo a la escuela, al cine y a la iglesia (FONSECA 2002: 112). Al crecer, el nieto aprende sobre la profesión secreta de su abuelo: el “ventanista” o ladrón que entra por las ventanas abiertas para hurtar objetos de manera desapercibida.

Las ventanas abiertas de los apartamentos en la ciudad designan una etapa de aparente seguridad en la que el “ventanista” aprovecha la apertura confiada de la ciudad para sustraer cuidadosamente las posesiones de los apartamentos sin ser apercibido y, por tanto, sin agredir ni utilizar la violencia directa, “porque usar de violência contra os outros era um pecado e quando morresse ele não queria ir para o inferno” (“porque usar la violencia contra los demás era un pecado y cuando muriera no quería ir al infierno”) (FONSECA 2002: 117). De esta forma, en la moral religiosa del abuelo la adquisición ilegal de objetos no sería un pecado ni impediría su entrada al cielo cristiano, siempre y cuando sus acciones no lastimaran directamente la vida del prójimo.

No obstante, la transformación de la ciudad en una geografía de miedo encierra los espacios privados con todo tipo de rejas de seguridad, dejando al abuelo prácticamente desempleado.

Disse ainda que o trabalho dele havia acabado quando as pessoas deixaram de dormir com as janelas abertas até no verão mais quente, daqueles de fritar ovo no asfalto. Só ficavam abertas aquelas que eram gradeadas, até isso tinha acontecido, grades nas janelas. Ele estava sem trabalho. (FONSECA 2002: 116)

Tras una larga vida de 90 años, el abuelo fallece y le hereda al nieto un oficio que se ha vuelto caduco por la transformación arquitectónica urbana: “gostaria de ser também ventanista, adorava o meu avô e queria ser um homem bom como ele, mas o trabalho não existia mais” (“me gustaría ser *ventanista* como mi abuelo y quería ser un hombre bueno como él, pero el trabajo ya no existía”) (FONSECA 2002: 117). Aislado socialmente, con poca educación y limitadas posibilidades de empleo, el nieto todavía intenta desarrollar la profesión del abuelo, pero ahora debe utilizar herramientas de hierro para abrir seguros y candados.

A medida que la ciudad se vuelve más peligrosa, la instalación de alarmas, la construcción de condominios cerrados y la contratación de guardias de seguridad

cambian el panorama. Nuevamente sin empleo, el nieto decide utilizar su apariencia de hombre blanco de clase media, canoso, bien vestido y ligeramente sobre peso, para asaltar calmadamente a las personas en cajeros automáticos y obtener su dinero, “era branco, andava sempre bem vestido, blusão fino, sapato de couro que eu mesmo engraxava, cabelo grisalho, parecia um cara legal, a pesar do tamanho, quem olhasse para mim não sentia medo” (“era blanco, andaba siempre bien vestido, con chaqueta fina, zapatos de cuero que yo mismo lustraba, cabello entrecano, parecía una buena persona, a pesar del tamaño, quien me mirara no sentía miedo”) (FONSECA 2002: 122). Es decir, el nieto aprovecha el privilegio de los estereotipos positivos asociados a la clase media eurodescendiente, que le permiten ser juzgado como una persona segura. Su apariencia entonces lo protege de desencadenar una respuesta de miedo con sus subsiguientes medidas de seguridad, dándole una ventaja sobre sus competidores, que eran “drogados de merda, descabelados, outros eram crioulos mal-encarados” (“drogadictos de mierda, despeinados, otros eran negros de mala cara”) (FONSECA 2002: 122).

A pesar de la protección que le ofrece el llamado “privilegio blanco”, el nieto debe armarse con una nueva herramienta: una pistola. El arma de fuego transforma al protagonista de una persona carente de poder en una persona poderosa. El arma le permite pedir cautelosamente el dinero de la gente, y la mayoría de las personas obedecen ante la exigencia de quien tiene el poder sobre la vida o la muerte. Sin embargo, los tiempos cambian y los ciudadanos anteriormente indefensos también comienzan a armarse. La mayor decepción de la vida del narrador se produce cuando asalta por primera vez a un hombre armado. Cuando la víctima saca inesperadamente un arma, el nieto dispara primero, y sigue su camino sin mirar atrás. Como en otros cuentos de Fonseca, el asesino no es detenido ni castigado. En vez, es retratado como un hombre solitario y triste, que recibe con frustración e ira la confirmación de la muerte de su víctima a través de la prensa: “pai de família não devia andar armado, pai de família tinha que dar a grana para o assaltante, porra, e ir para perto da mulher e dos dois filhos e contar que foi assaltado, porra, e depois tomar uma cerveja e ir dormir” (“un padre de familia no debía andar armado, tenía que darle el dinero al asaltante, carajo, e irse a donde su mujer y sus dos hijos a contar que fue asaltado, carajo, y después tomarse una cerveza e irse a dormir”) (FONSECA 2002: 122). Las maldiciones repetidas denotan el remordimiento y la frustración del nieto debido a las malas decisiones de su víctima: no entender las reglas de un asalto urbano, no cooperar en paz dando lo que sí es reemplazable, el dinero, a cambio de lo insustituible, la vida.

Al visitar la tumba de su abuelo, el nieto le pide perdón pero justifica su acción como necesaria para proteger su vida, “se eu não estivesse armado o cara tinha me matado” (FONSECA 2002: 123). Los cambios sociales le obligan a violentar la ética del abuelo, agrediendo directamente al prójimo. A través de su acto violento, el nieto pierde el derecho a entrar al cielo cristiano, y por esto se disculpa con el

abuelo, por no poder unirse a él en el paraíso después de la muerte. En un mundo carente de vínculos comunitarios y sin conciencia política con respecto a su posición de marginalidad, el nieto abandona la ética del abuelo y decide continuar usando su arma, “O inferno que se foda” (“Que se joda el infierno”). (FONSECA 2002: 123)

En la historia, el protagonista lucha por hacer frente a obstáculos concretos en un micromundo que parece desconectado de cualquier perspectiva social o histórica. El narrador solamente se esfuerza por superar obstáculos específicos y utiliza el cambio como estrategia de supervivencia. El cuento de Fonseca muestra cómo la falta de control sobre los cambios de la sociedad y sobre la respuesta de la gente ante sus acciones frustra el deseo del nieto de sobrevivir mediante el trabajo pacífico, sin hacer daño físico a los demás seres humanos. Fonseca reconstruye la transformación de la ciudad como marcada por el enfrentamiento continuo de los que “poseen” y los desposeídos, los que tienen y los que no tienen. Cualquier mejora para los que **no** tienen es perjudicial para los privilegiados. Del mismo modo, una mayor protección para los privilegiados se presenta como perjudicial para los más desfavorecidos. Al mismo tiempo, el relato implica que la escasez experimentada por los marginados no se debe a una falta real de recursos, sino a una distribución desigual de los mismos. Como en los bandidos de Hobsbawm, el narrador no busca un cambio social revolucionario, sino una manera de acceder a la riqueza, el poder y el privilegio en su propia vida. A falta de poder político para realizar una reforma distributiva de la riqueza, los protagonistas ejecutan mini-reformas individuales, a pequeña escala y de corta duración. Las reformas consisten en robar a los privilegiados. La desigualdad social no cambia. Después de sus acciones criminales, el protagonista regresa a su casa. La normalidad y el orden se recuperan, por lo que el ciclo de violencia ordinaria puede continuar.

Como otros textos de Fonseca, esta historia es polémica porque equipara la violencia de un individuo marginado hacia los individuos privilegiados con la violencia inicial de la sociedad que ha creado la desigualdad y la exclusión en el primer lugar. Con el fin de visibilizar **ambos** tipos de violencia, la historia se narra desde el punto de vista de un hombre marcado por la escasez. El lector se encuentra con el dilema de simpatizar con un protagonista que ha sido víctima, pero que cometerá crímenes violentos. Los textos de Fonseca hacen que el lector se sienta incómodo porque ponen al lector en una posición vulnerable y tal vez culpable, junto con aquellos que pertenecen al llamado mundo supuestamente “civilizado” que normaliza y permite que la violencia ordinaria de la marginación de ciertos grupos de seres humanos. El cuento de Fonseca desenmascara el discurso dominante que justifica la “paz negativa” de una sociedad desigual. Al igualar la violencia directa del delito a la violencia indirecta de las estructuras culturales, sociales, políticas y económicas que permiten la miseria de millones de habitantes urbanos, el cuento de Fonseca interrumpe el discurso que da estabilidad al mundo del lector.

## Hernández: la deshumanización de la globalización

Si los protagonistas de Fonseca luchan por acceder a los espacios interiores de una ciudad cada vez más encerrada, en la novela *Papi*, publicada en 2005 por la escritora dominicana Rita Indiana Hernández, los ciudadanos isleños se sienten atrapados por una ciudad que les niega la salida. Abandonada por el padre migrante de la diáspora, una niña afro-dominicana recupera mentalmente los elementos de su liberación. Así, la novela *Papi* de Hernández muestra los efectos violentos de la diáspora y la globalización desde el punto de vista infantil. Como describe el teórico martiniquense Édouard Glissant, los que se quedan atrás ansían poder transitar por el mundo y sufren los tormentos del “exilio interno” (GLISSANT 2006: 19). Incapaz de viajar o sin poder obligar a su padre a volver, la protagonista de *Papi* solamente puede escapar los tormentos de la exclusión y el exilio interno a través de su imaginación.

De acuerdo al crítico caribeño H. Adlai Murdoch, la diáspora se moldea por las “tensiones transformativas” del viaje y el “sueño” de retorno que enraíza toda experiencia diaspórica (MURDOCH 2012: 14, 20). En *Papi*, el sueño de retorno de la diáspora se reconstruye desde la perspectiva de los que se quedan atrás en el Caribe, esperando el vuelta de “la yola al revés” o el barco de retorno, como canta Hernández –quien produce a la vez una obra literaria y otra musical– en la canción “Es tiempo de volver”, del álbum *El Juidero* (2010) con su grupo “Rita Indiana y Los Misterios”. El proyecto musical multimedios de Hernández, que se popularizó a través de las redes sociales en Youtube y Facebook hacia el 2009, hace eco de la novela *Papi*. En la canción mencionada, como en la novela, la hija exige el regreso de su padre mientras devela el fracaso de la búsqueda de progreso en el extranjero.

En la novela de Hernández, la República Dominicana se representa como una isla dividida y globalizada que se extiende desde el Caribe hasta los barrios migratorios de la diáspora en los Estados Unidos. La emigración, la migración de retorno, y la migración repetida son algunas de las categorías de movilidad internacional que describen estrategias históricas de supervivencia como la dispersión y la circulación de las comunidades caribeñas de la diáspora. Como distingue Murdoch, los movimientos migratorios contemporáneos del Caribe forman parte integral de un histórico patrón migratorio caribeño más amplio, arraigado en la esclavitud y en las comunidades cimarronas (MURDOCH 2012: 5). Según el historiador jamaicano Colin A. Palmer (1998), los legados de opresión y resistencia son propiedades claves de las corrientes modernas de la diáspora. En el Caribe, el legado de la opresión está vinculado con la violencia política (el colonialismo), la violencia económica (la pobreza absoluta y relativa, la falta de equidad en la salud), la violencia social (las prácticas discriminatorias, la exclusión ciudadana), y violencia cultural (las jerarquías culturales eurocéntricas, la racialización y el racismo, y la heteronormatividad). Estas estructuras invisibles de la violencia, a su vez generan una violencia más visible y directa que toma la forma de violencia criminal, violencia corporal (mayor mortali-

dad y disminución de la expectativa de vida), y violencia psicológica (el trauma, los trastornos de la salud mental).

En *Papi*, la protagonista de la novela vive con su madre enferma en la capital de Santo Domingo. Su vida se organiza enteramente alrededor de la ausencia de su padre migrante. La novela acumula un largo inventario de pueriles fantasías globalizadas sobre el regreso exitoso de “papi” de los Estados Unidos. A través de este catálogo fantástico, Hernández muestra cómo las expectativas de éxito, fama, poder de consumo y posesión –que se asocian con el sueño americano– se han inculcado en los niños a través de los medios de comunicación globalizados. Según la geógrafa de la India, Richa Nagar, estudiar la globalización a partir de esferas marginadas revela los múltiples modos en que la globalización contemporánea está vinculada a sistemas de opresión marcados por el género y la racialización. La lectura de la literatura caribeña desde el punto de vista de la crítica feminista de la globalización pone de manifiesto cómo la literatura representa los efectos violentos de procesos asimétricos de globalización que deterioran la condición humana a pesar del progreso material (HERON 2008: 86). En la novela de Hernández, la exageración inverosímil del sueño migrante de retorno revela la irreverencia de la autora ante las violentas contradicciones de los discursos de la globalización que prometen, pero en realidad niegan, acceso al bienestar, la riqueza, el reconocimiento social y la libertad.

La ausencia del padre migrante de la niña narradora crea enormes expectativas. La narración en primera persona muestra cómo la imaginación de la niña está llena de deseos de posesión de amor y de riqueza material. El deseo central de la niña es que su padre regrese de los Estados Unidos, recomponiendo así su familia fragmentada. La fuerza de su deseo es tan grande que se expresa a través de la hipérbole, como expresa Juan Duchesne-Winter, *Papi* “hiperboliza” la hipérbole (DUCHESNE-WINTER 2008: 298). La novela está compuesta por una colección de fantasías exageradas, que se elaboran durante el gran número de horas que la niña pasa esperando a su padre. En sus sueños, la narradora imagina repetidamente escenas dramáticas de la llegada de su padre. Para Duchesne-Winter, la inexistencia de un padre concreto le convierte en una figura espectacularmente mítica, “Daddy is the unreality of the patriarch, the patriarch’s image separated from its original genesis and disseminated in the spectacular fantasy of consumer society” (“Papi es la irrealidad del patriarca, la imagen del patriarca separada de su génesis original y diseminada en la espectacular fantasía de la sociedad de consumo” (DUCHESNE-WINTER 2008: 289). En la novela, el patriarcado ausente es el centro de la vida del protagonista. Se trata de un centro que no existe, pero que se rellena con un pastiche capitalista de fantasías de consumo globalizadas.

Por eso cuando me dijeron que él iba a volver yo había dejado de esperarlo hacía tiempo y había visto un millón de veces su regreso, la ropa con que papi iba a volver, cómo iba a bajar del avión ... Y luego ... había visto: como se calza los tenis Nike,

---

pero se deja el traje de 2,000 dólares ... y comienza a correr y a correr ... como le había prometido a Gregorio Hernández, el santo doctor, si le concedía volver rico y ahora vuelve y todo ese dinero que ha ido amasando vuelve con él. (HERNÁNDEZ 2005: 8-9)

El sueño de retorno se desplaza del migrante a la prole del migrante que suspira por su vuelta imaginando la riqueza y, por lo tanto, el poder, que el padre traería en su irreal retorno, imaginado un sinnúmero de veces por la hija. El deseo de la vuelta del padre está ligado a imágenes de objetos de lujo asociados con el prestigio que la niña quisiera obtener a través de la reagrupación familiar. Los “tenis Nike”, “el traje de 2,000 dólares” y “todo ese dinero” representan un falso imaginario con respecto al migrante pobre dominicano, de quien se espera que haya adquirido riqueza en el mítico proceso de un sueño americano globalizado, “Ya todo el mundo sabe que estás volviendo ... que vuelves triunfante, con más cadenas de oro y más carros que el diablo” (HERNÁNDEZ 2005: 9). El deseo del regreso del padre está lleno de amor, pero también de interés. El imaginario colectivo acerca del migrante hace que todo el mundo anticipe su éxito económico. El triunfo del migrante, simbolizado por su gran cantidad de cadenas de oro y carros, debiera desbordarse, enriqueciendo a todas las personas cercanas gracias a una generosidad vislumbrada, “Y se sueñan contigo llenando la maleta con regalos para ellos” (HERNÁNDEZ 2005: 9). La figura del padre se asocia con un deseo de posesión y consumo. Como ha destacado el filósofo francés Guy Debord, en la sociedad del espectáculo, “tener” se convierte en un degenerado equivalente de “ser” y también de “aparentar” (DEBORD 2007: 17). La compra de bienes se convierte en un símbolo o sustituto del amor. “Y papi entonces sale de compras. Y yo con él. Porque él es mi papá y yo soy su hija. Y papi compra tantas cosas que hasta se me olvidan” (HERNÁNDEZ 2005: 26). Como articula Debord, las relaciones sociales entre las personas son mediadas por imágenes de cosas, mientras que la realidad vivida es invadida por un espectáculo de consumo material (DEBORD 2007: 4, 8).

Si la protagonista de *Papi* está inmersa en esta cultura de consumo, se debe en parte a la televisión, transmisora de espectáculos hegemónicos que acompaña a la niña en su larga espera del padre, “A veces me encienden el televisor para que me entretenga, para que se me olvide ... Y sigo esperando” (HERNÁNDEZ 2005: 42). La televisión no dispersa la sensación de aislamiento o vacío social en que la niña se siente sumida. Por el contrario, cuanto más mira la televisión, menos vive (DEBORD 2007: 30). En sustituto de la vida, el televisor ofrece fantasías de fama, de importancia social, el sueño de aparecer en la pantalla y hacerse mágicamente visible ante miles de espectadores. Cautiva el deseo de ser finalmente reconocida.

Y antes de que yo pueda tocarlo lo vemos en la tele, chocando manos desde el aeropuerto ... y el señor del noticiero de las seis de la tarde con una foto de papi ... dice: el niño mimado de Quisqueya, vuelve, y hacen un replay de las imágenes



que han capturado hace unos minutos ... Me asomo al balcón para ver si ya llega y lo que llegan son las vanettes de los canales de televisión a esperarlo ... Yo saludo con la mano desde el balcón ... y cuando entro, para ver si en las noticias dicen por dónde anda papi, me veo en la pantalla en el balcón ... diciendo adiós con una mano. (HERNÁNDEZ 2005: 12-13)

La niña no sólo imagina que su padre se haría visible y famoso en la televisión, sino que también conjetura la forma en que esto le prestaría visibilidad, permitiéndole aparecer como una celebridad que saluda silenciosamente desde la altura de su balcón.

En la novela de Hernández, la enumeración, la acumulación y la hipérbole son las claves retóricas para expresar el deseo material ilimitado que promueve la cultura capitalista de consumo, “Decenas de trajes de 5,000 dólares que papi trae para ponerse. Miles de relojes, cadenas, anillos y guillos de oro” (HERNÁNDEZ 2005: 12). Paradójicamente, las abundantes enumeraciones verdaderamente resaltan una realidad de privaciones y escasez. La enumeración funciona como una manera de combatir la percepción de la niña de su propia pobreza relativa al compararse constantemente con otros a los cuales trata de dominar financieramente en un diálogo imaginario.

Papi tiene más de to que el tuyo, más fuerza que el tuyo, más pelo, más músculo, más dinero y más novias que el tuyo. Papi tiene más carros que el tuyo, más carros que el diablo, tantos carros que tiene que venderlos porque no le caben en su propia marquesina. Papi tiene carros que hablan y te dicen que te pongas el cinturón y que cierres la boca en inglés, francés y otros idiomas. Papi los maneja, uno diferente cada día ... un jaguar para el día de los padres, un camaro para el día de los enamorados, un be eme doble u para las inauguraciones, un Ferrari para llevarme a comer helados. (HERNÁNDEZ 2005: 14)

La imaginación de la niña está llena de nociones de valores y jerarquías, o lo que Debord describe como el “fetichismo de la mercancía” (DEBORD 2007: 36). La niña establece el valor superior de los objetos según la marca, la tecnología, las lenguas extranjeras, e incluso los personajes de series de televisión norteamericanas y películas de Hollywood, conformando lo que Duchesne llama la mitología de la “imagosfera” (DUCHESNE 2008: 199), que en la novela incluye a personajes como: Jason de *Viernes Trece*, Freddy Krueger, Rainbow Brite, Los Gremlins, ET, Barbie, cantantes de MTV, Michael Jackson y figuras de Disney (HERNÁNDEZ 2005: 7, 27-28, 50, 54, 56).

El inglés, llamado el idioma de la globalización por Barbara WALLRAFF (2000: 60), es el idioma del país al que “papi” ha migrado, la prestigiosa lengua del país que lo debe haber hecho rico. Por tanto, el inglés a menudo interrumpe la narración de la niña hispanoparlante: “Y papi llama y me dice: ‘Con quién quieres vivir,

con tu papá o con tu mamá?’ Y yo le digo: car bicycle plane wheel boat boot blue candy book walkie talkie run ball basketball” (HERNÁNDEZ 2005: 43-44). Al recitar una lista de palabras en inglés, la niña demuestra su preferencia por el mundo del padre, que ella supone lleno de riquezas. Esto se encarna en la selección de palabras que representan vehículos de transporte, golosinas, comunicadores y juegos. Los vehículos servirían para acercarla al padre exiliado y ese mundo imaginario de amor, diversión y consumo.

En la novela de Hernández, los violentos efectos de la globalización sobre la diáspora dominicana se representan desde la perspectiva de una ciudadana no adulta que necesita escapar a mundos imaginarios para construir una identidad alternativa y protegerse de la falta de dignidad y cohesión social. La focalización de la novela en la perspectiva de la niña hace más visible la injusticia de la marginación de los niños. La ilustración de la imaginación globalizada de la niña protagonista destaca cómo el acceso a un imaginario dominado por fantasías extranjeras no garantiza de ninguna manera la inclusión ni la realización de las narrativas de éxito de los discursos mediáticos globalizados. Hernández trata de atravesar la indiferencia de los lectores adultos ante el fracaso de una sana incorporación de los niños dominicanos a la sociedad actual. La narrativa de Hernández se convierte en un instrumento poderoso que emplea la ficción para documentar una parte valiosa de la historia indocumentada de los migrantes dominicanos y sus sueños fallidos.

### **Conclusión: la empatía y la humanización de la exclusión**

Al analizar la narrativa de dos escritores latinoamericanos, propongo una nueva forma de leer estos escritos como “textos de la violencia”. En lugar de verlos como un homenaje a la delincuencia o un elogio al consumo extremo, demuestro cómo estos textos están estructurados para provocar malestar y romper el impacto traumático no discursivo de las realidades urbanas violentas que con frecuencia se ignoran en las sociedades urbanas contemporáneas de América Latina (que incluye a Brasil y el Caribe). Estos textos apuntan a una violencia intangible. Es difícil determinar quién es directamente responsable de que el abuelo deba sobrevivir como ladrón o de la imposibilidad de retorno del padre migrante. Sin embargo, estos textos de ausencias paternas marcan una manera creativa de hacer visibles algunos de los sistemas estructurales económicos y culturales que generan un mundo infantil de exclusión y sufrimiento a pesar de su invisibilidad.

La pobreza relativa se presenta como violenta en estos textos. Los narradores sufren privaciones mientras observan —ya sea en su propia ciudad o por medio de la televisión— la posibilidad de un estilo de vida más privilegiado que el suyo. En Fonseca, el abuelo y el nieto sólo roban a los que perciben como más privilegiados. En Hernández, la niña escapa de su propia realidad de pobreza mediante el uso de su imaginación para insertarse en un estilo de vida más privilegiado, informado

por la suntuosidad ostentada en la televisión. En el texto de Brasil, la violencia de la privación relativa genera actos violentos directos como el robo, el asalto y, en última instancia, el homicidio contra las clases más privilegiadas. Esta violencia no surge para cambiar el sistema, sino para triunfar individualmente sobre la exclusión personal y obtener siquiera una parte de los privilegios que habían sido prometidos como universales en la sociedad brasileña. En el texto de República Dominicana, la violencia de la privación relativa y el desplazamiento forzado resulta en una violencia psicológica enajenante, en la que una niña se sustrae de la realidad, de nuevo sin el poder de efectuar ningún cambio en los sistemas que le oprimen, sino tan sólo para triunfar psicológicamente sobre una realidad de fragmentación familiar, invisibilidad social y pobreza. En las narrativas de Fonseca y Hernández, los personajes se humanizan. Su potencial humano se celebra en medio de su lucha por escapar de sus limitaciones y alcanzar una ciudadanía plena en su sociedad.

Al analizar la narrativa de Fonseca y Hernández, me he propuesto poner de manifiesto la importancia del estudio de las respuestas culturales a la exclusión ciudadana y la desigualdad en América Latina. Exploro cómo la cultura es capaz de resistir los discursos hegemónicos que normalizan la exclusión de millones de ciudadanos, que son culpados por su propia miseria. En mi investigación de la violencia, analizo cómo los textos sobre la violencia ordinaria resisten a los discursos globales de progreso urbano y rompen el silencio en torno a la desigualdad ciudadana. Muestro cómo los textos literarios latinoamericanos desestabilizan las nociones tradicionales de la violencia, señalando que los problemas de violencia y exclusión van más allá de cuestiones binarias de víctima y agresor. Los textos que analizo transmiten cómo la falta de acceso a los derechos ciudadanos plenos constituye una forma de violencia sistémica que engendra más violencia. Por último, demuestro cómo estos textos de la violencia invisible pueden entenderse como prueba del extraordinario poder de la producción cultural para participar y transformar las relaciones sociales en las sociedades multiculturales.

Los textos de Fonseca y Hernández agrandan y profundizan a los habitantes excluidos de la ciudad hasta el punto que los ciudadanos y espacios privilegiados se contraen y se vuelven prácticamente obscenos. Al transmitir la realidad urbana desde el punto de vista de narradores precarios que cuentan sus propias historias a partir de la posición vulnerable de las comunidades marginadas de la ciudad, los protagonistas se vuelven más humanos, y por lo tanto, menos desechables. Propongo que al desestabilizar las nociones tradicionales de la violencia, estos textos provocan incomodidad y malestar en el lector ante la enormidad de la violencia cotidiana que tiende a ser ignorada o percibida como normal en las ciudades latinoamericanas contemporáneas. En este sentido, mi investigación de la violencia ordinaria tiene que ver con el rol de la cultura en la construcción de empatía y comprensión en el mundo global actual. Se trata de esclarecer la función de la cultura en la construcción de la cohesión social en sociedades democráticas desiguales.

## Referencias bibliográficas

- CAMPBELL, Anne y GIBBS, John (eds.). *Violent Transactions: The Limits of Personality*. New York: Basil Blackwell, 1986.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- DUCHESNE-WINTER, Juan. *Papi, la profecía. Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández*. In *Revista Crítica de Literatura Latinoamericana* 34:67 2008, 289-308.
- FONSECA, Rubem. *Pequenas criaturas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.
- GALTUNG, Johan. *Peace by Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization*. Oslo: International Peace Research Institute-Sage, 2011.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poetics of Relation*. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- HERNÁNDEZ, Rita Indiana. *Papi*. San Juan: Vértigo, 2005.
- HERON, Taitu. Globalization, Neoliberalism and the Exercise of Human Agency. In *International Journal of Politics, Culture, and Society: The New Sociological Imagination III* 20.1/4, 2008, 85-101.
- HOBBSAWM, E.J. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Gargschagen. Rio de Janeiro: Forense, 1976.
- LACAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins, 2001.
- MURDOCH, H. Adlai. *Creolizing the Metropole: Migrant Caribbean Identities in Literature and Film*. Bloomington: Indiana UP, 2012.
- NAGAR, Richa, Victoria Lawson, Linda McDowell y Susan Hanson. Locating Globalization: Feminist (Re)readings of the Subjects and Spaces of Globalization. In *Economic Geography* 78:3, 2002, 257-284.
- RIMISP-Latin American Center for Rural Development. *Poverty and Inequality: Latin American Report 2011*. Santiago de Chile: Rimisp-World Bank, 2012.
- REZENDE DE CARVALHO, Maria Alice. Violência no Rio de Janeiro: uma reflexão política. In Messeder Pereira, C. A. et. al. (edits). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 47-74.
- ROTKER, Susana (ed.). *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2002.

UN-HABITAT. *Enhancing Urban Safety and Security: Global Report on Human Settlements 2007*. Vol. 1 Reducing Urban Crime and Violence: Policy Directions. Londres: United Nations Human Settlements Programme, UN-Habitat y Earthscan, 2008.

WALLRAFF, Barbara. "What global language?" *The Atlantic Monthly* 286:5, 2000, 52-66.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. London: Profile Books, 2008.

---

## Versiones caleidoscópicas: algunas miradas a la visualidad lezamiana

Mariana Sierra<sup>1</sup>

**Resumen:** Pese a que la palabra lezamiana posee una notable visualidad, el poeta cubano no escribió sobre este destacado rasgo de su obra en prosa y en verso, pero sí destacó el carácter platónico de la imagen, su relación con la Idea y su posición como centro de lo que él denominó como “sistema poético del mundo”. En consecuencia, en las siguientes páginas nos proponemos observar las características de esa visualidad en dos ensayos de José Lezama Lima, *La expresión americana* y “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)”, con el ánimo de determinar su poética visual desde la *ekphrasis* y a partir de su peculiar concepción del vínculo entre la imagen y la historia.

**Palabras clave:** imagen; visualidad; *ekphrasis*; historia; barroco.

**Abstract:** Although the lezamian word has a noticeable visibility, this Cuban poet did not write about this important characteristic of his work in prose and verse, but he emphasized the Platonic aspect of the image, its relation with the Idea and its position as center of what he labeled as a “poetic system of the world”. In consequence, in the next pages we aim to observe the characteristics of that visibility in two essays by José Lezama Lima, *La expresión americana* and “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)”, in order to determine his visual poetics from the *ekphrasis* and his particular conception about the link between image and history.

**Keywords:** image; visibility; *ekphrasis*; history; baroque.

---

1 Magíster del programa de Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana por la Universidad de San Pablo. Actualmente es profesora substituta (T-40) en el área de Literaturas Hispánicas de la Universidad Estatal de Paraíba (UEPB). Correo electrónico: mariana.sierra@gmail.com.

En la obra lezamiana es posible encontrar reiteradamente una fuerte visualidad que se expresa de múltiples maneras. Una de ellas la podemos leer en su crítica de arte, otra, en los ensayos donde expone su sistema poético (e histórico) del mundo y, la última, en su obra narrativa y lírica. Tres vertientes que no son aisladas sino que integran una visión particular de la creación o *poiesis*, donde dialogan las artes del espacio –la pintura– y del tiempo –la poesía. A diferencia de la distinción tajante elaborada por Lessing acerca de estas dos manifestaciones artísticas, la versión que José Lezama Lima nos ofrece posee ecos del romanticismo y del simbolismo: el lenguaje debe detentar cualidades plásticas. De ahí que un encuentro con esta particular poética nos lleve a revisar la propuesta creativa y crítica de Charles Baudelaire, las nociones de *ecfrasis* y de *ut pictura poesis* como interpretaciones del diálogo entre ambas disciplinas estéticas, y pasajes de sus textos ensayísticos y poemas donde exista alguna referencia pictórica externa o que representen en sí mismos ejercicios visuales.

Como la totalidad de los textos de José Lezama Lima tienen como eje su particular propuesta de un “sistema poético del mundo”, retornaremos a conceptos básicos como la metáfora, la imagen y las eras imaginarias desde la perspectiva de los ensayos “La expresión americana” y “Paralelos. La poesía y la pintura en Cuba en los siglos XVIII y XIX”. En ambos el elemento central es la relación entre la poesía y la pintura, por lo cual nos preguntaremos por una traducción intersemiótica como la ecfrasis y por las mediaciones y los mediadores. En este primer caso, las maneras como se despliegan estas “transcripciones” entre sistemas sígnicos diferentes nos proporcionan una comprensión abarcadora sobre el ejercicio de lo visual en Lezama Lima y nos muestran los vínculos con una escritura decimonónica evocadora y sugestiva que ambiciona la creación de imágenes. En cuanto a las mediaciones, observaremos, por ejemplo, la forma en que este escritor examina a Julián del Casal (1863-1893), un poeta modernista cubano que en *Nieve* (1892) describe los lienzos de Gustave Moreau.

Por último, intentaremos un encuentro entre el poeta caribeño y Haroldo de Campos desde el eje de la visualidad y de la noción de barroco. No podemos olvidar que el barroco –o neobarroco, como será bautizado posteriormente– se convirtió en un lugar común de la crítica a partir de los textos de Alejo Carpentier y de José Lezama Lima, que colabora en la definición de lo latinoamericano y que merece alguna revisión, más aún, si una carta de José Lezama Lima problematiza este concepto en un momento crucial de su discusión y un año antes de su muerte.

### **La imagen lezamiana: una visualidad no aceptada**

La reflexión sobre una poética visual lezamiana de entrada nos coloca un obstáculo: este autor no teoriza directa y claramente sobre la imagen como una operación visual; por el contrario, la *imago* posee rasgos platónicos y, en consecuen-

cia, un carácter abstracto. Un ejemplo de esta caracterización la encontramos en el *Diccionario Vida y obra de José Lezama Lima* de Iván González Cruz. En una de las entradas correspondientes leemos: “Y como la semejanza a una Forma esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija” (2000: 57). Una definición con ecos platónicos y católicos donde hallamos una “Forma esencial” que corresponde a una Imagen ideal –y también a Dios–, de la cual el mundo objetivo resulta en una mera derivación o un reflejo, y una *imago* que, en el sentido lezamiano, funciona como testimonio de esa otra realidad superior e invisible. Desde este panorama, y en palabras de Irlemar Chiampi, la imagen resulta “la única realidad y la interposición que cubre la distancia entre esa Forma y la irrealidad de los objetos” (1982: 30). Esta clara identificación entre la imagen y la realidad, la podemos corroborar con las palabras del escritor en otro fragmento del *Diccionario*. En otro pasaje de González Cruz, vemos que:

Yo no creo que haya que establecer un dualismo entre imagen y realidad. La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen. Si no fuera por eso, el mundo sería intocable e indefinible y una especie de ceguera tenebrosa rodearía la naturaleza, haciéndola imposible a su penetración al hombre. (2000: 210)

La imagen como testimonio de la Idea, la imagen como única realidad posible, equivale a una *imago* transformada por el avance de la metáfora, por sus desplazamientos semánticos, cuya finalidad es esa “Forma”. Con esta noción platónica acerca de la imagen también encontramos la noción lezamiana de “sobrenaturaleza”, que no es otra cosa que la intervención de la metáfora en la recreación de la naturaleza, del mundo físico. En otras palabras, la creación de esa “sobrenaturaleza” (“ya que la naturaleza se ha perdido”) corresponde también al acto creativo de la realidad por parte de la imagen.

Por otra parte, aunque la imagen se asocie al verbo y no exista una teoría por parte del autor sobre su poder óptico, no podemos dejar de lado la mirada que Lezama exige en su lector. De manera constante hallamos referencias a pinturas y cuadros verbales en la totalidad de su obra. Así, frente a esta paradójica ausencia, proponemos un examen a la manera en la que estos “lienzos” son pintados por su palabra. Una transcripción no exenta de interrogantes que analizaremos en *La expresión americana* y “Paralelos...”.

### **La ecfrosis como traducción y el caso lezamiano**

Un recorrido histórico acerca de la *ecfrosis* o *ekphrasis* nos conduce a los siglos III y IV d.C y a la obra *Ecphrasis. Progymnasmata* de Hermógenes. En sus orígenes, se trataba de un procedimiento retórico-discursivo desarrollado por los



rétoros, cuyo rasgo principal era la formulación de una descripción extendida, minuciosa y expresiva, que permitía “presentar el objeto ante los ojos” gracias a la virtud de la *energeia* (KRIEGER 1992: 7). Esta última, una habilidad para generar la potencia visual dependiente del enunciador, quien debía hacer vívido al auditorio lo que describe.

Con el paso del tiempo la ecfrosis perdió su función como creación de imagen visible de cualquier objeto mediante el discurso verbal y se articuló únicamente como la descripción vívida en torno a un objeto plástico. Desde esta dimensión se han desarrollado y se continúan estudiando las relaciones entre los lenguajes verbal y visual. No obstante, esta especificidad de la ecfrosis no presupone una definición unívoca. Por el contrario, este concepto es problemático y, como veremos, proporciona algunas dificultades en cuanto a la denominación gracias a la ausencia de límites claros.

Uno de los inconvenientes que atraviesa la noción de ecfrosis lo encontramos en las definiciones de Claus Clüver. De acuerdo a este crítico, en una de sus conceptualizaciones, ésta es “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto de un sistema sígnico no verbal” (1994: 26). Una acepción en la que, por una parte, cabe la representación en el discurso de una pintura existente o no, pero también la misma poesía visual porque esa “representación verbal” puede emplear los recursos de ese sistema “no verbal” como el espacio y la disposición tipográfica. Dos años más tarde, el mismo autor resuelve este equívoco mediante la ecfrosis como “la verbalización de textos reales o ficticios compuestos en un sistema sígnico no verbal” (apud CONRADO 1996: 28) y la poesía visual queda por fuera.

Como verbalización de una manifestación plástica, la ecfrosis también puede evidenciar un problema de traducción entre dos sistemas distintos. En esta trasposición entre medios expresivos, el procedimiento retórico no es la descripción de los detalles visuales de la obra y sí la reproducción de sus efectos en los lectores-observadores. El obstáculo está en que existe una insuficiencia del lenguaje verbal para plasmar los efectos de la pintura, como lo manifiesta Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, escrito publicado en *Le Figaro* en 1863. En este texto afirma que:

En verdad, es difícil para la simple pluma traducir un poema semejante, hecho de mil croquis, tan vasto y tan complicado, y de expresar la embriaguez que se desprende de lo pintoresco, generalmente doloroso, pero jamás lacrimógeno, en algunas centenas de páginas cuyas manchas y rasgaduras dicen, a su manera, el problema y la turbulencia en medio de los cuales el artista presenta sus recuerdos de la jornada. (BAUDELAIRE 1999: 527)

Una deficiencia que colocada en los términos de la traducción parece contribuir a una interpretación creativa por parte del comentador o crítico de arte con respecto a la expresión plástica y no a su simple descripción “mimética”, ya que

tiene que hacer evidentes las sensaciones producidas por la pintura. Recordemos que Constantin Guys, el artista al cual se refiere Baudelaire, es también alguien que “traduce” sus propias impresiones. No perdamos de vista la aseveración: “así, M.G., traduciendo fielmente sus propias impresiones, señala con una energía instintiva los puntos culminantes o luminosos de un objeto” (BAUDELAIRE 1999: 521). De manera que, desde los textos sobre arte y sobre crítica baudelarianos, se resuelve la dualidad entre imitación e imaginación a favor de esta última y se señala que ambos –tanto el creador como el crítico– son productores de expresiones creativas.

Ahora bien, en el caso de Lezama Lima encontramos diferentes funciones de la ecfrosis. Por una parte, encontramos procedimientos ecfrásticos en su crítica de arte que hacen patente un sustrato creativo y no una mera descripción, pero también hallamos explicaciones de cuadros cuya funcionalidad excede la mera transposición o relato de sus pormenores. De todos modos, y como veremos en las próximas líneas, esta expresión del fenómeno visible a través del lenguaje es omnipresente en su obra. No tenemos que esperar a ensayos como “Paralelos...” u “Homenaje a René Portocarrero”, entre otros<sup>2</sup>, para contemplar estos ejercicios visuales. Ya desde las primeras palabras de un ensayo como *La expresión americana* encontramos la alusión a pinturas medievales y renacentistas que confirman, por ejemplo, que la historia se estructura a partir de lo óptico:

Si revisamos una serie de lienzos, desde ilustraciones de libros de horas hasta pintura flamenca o italiana renacentista, podemos situar, con la visualidad que da la pintura sobre el devenir histórico, esa causalidad de sentido, y esa imagen, que da la visión histórica. Si contemplamos la ilustración “Septiembre”, de los hermanos Limbourg en *El libro de horas* del Duque de Berry, vemos a los campesinos regando alegremente a los pies de un castillo. En seguida subrayamos que el sentido deviene por una serie de escalas establecidas en lo histórico. El rico esmalte de los azules humedece las puntas largas de las estrellas otoñales, y el castillo, en lo alto de un roquedal presagioso, se envuelve en los destellos que pronuncian la secreta y esencial vida de sus moradores feudales. (LEZAMA LIMA 2001: 49-50)

En este caso particular la imagen pictórica cumple una función sobresaliente dentro de la armazón argumentativa de este ensayo de 1957. Pese a que hemos mencionado que Lezama Lima no escribe o teoriza directamente sobre la visualidad de la imagen, esto no quiere decir que esta *imago* no cumpla un papel importante dentro de sus propuestas. De hecho, su explicación acerca del sujeto metafórico a partir de los lienzos “El caballero da Fogliano” de Simone Martini y de “Septiembre”

---

2 Existen varios ensayos de José Lezama Lima sobre artistas plásticos específicos, casi todos pertenecientes a la segunda vanguardia cubana y la mayoría amigos suyos, entre ellos podemos mencionar a Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, Fayad Jamís y Luis Martínez Pedro, entre otros.

del *Libro de horas* de los hermanos Limbourg, entre otras obras citadas al comienzo de este ensayo, posibilita la comprensión de su concepto de historia y, sobre todo, su noción de cultura, ambas dinámicas y no congeladas en compartimientos aislados como suele establecer la historiografía tradicional. Precisamente gracias a estos cuadros el lector puede leer y observar a través de la ecfrasis las metamorfosis que opera la metáfora en la historia.

Esta “visualidad infinita” –como reza el título de la compilación de textos lezamianos de Leonel Capote– posee múltiples funciones con un rasgo en común: la presencia de la música. En las primeras páginas de *La expresión americana*, aparece una mención significativa a los músicos Palestrina y Tomás Luis de Victoria: “¡Manes de Victoria y de Palestrina, erudita polifonía con cuatro momentos de cultura integrándose en una sola visión histórica!” (LEZAMA LIMA 2001: 52). Aunque parece una frase dicha de paso y con poca conexión con el discurso inmediatamente anterior sobre un mito del Ecuador, es realmente importante esta alusión a dos compositores renacentistas que emplean el contrapunto musical eclesiástico. Finalmente, ¿no es esta técnica musical con sus varias voces la que informa y estructura su concepción de la historia, de la pintura y la poesía? ¿No es la combinación rítmica y armónica de dos o más melodías diferentes?

### **Primeros pasos: la visualidad de *La expresión americana* y de *Las eras imaginarias***

El ensayo *La expresión americana* de 1957 representa el comienzo de varios de los planteamientos que Lezama Lima desarrollará con más amplitud en *Las eras imaginarias* (1971), entre otras obras. Entre estas nuevas propuestas encontramos la idea de *imago* histórica y la asunción de la ficción como un imperativo de su discurso. Por ahora, nos detendremos en la primera o, en otros términos, en la era imaginaria y en su génesis, y en la idea de la ficción como un paradigma elegido porque permite dos operaciones: la creación de nuevos mitos o la renovación de los antiguos y la resolución de la carencia. Como es deducible, estos tres aspectos aparecen imbricados y los encontraremos juntos en “Paralelos...” como ensayo de tinte histórico.

Desde su inicio, *La expresión americana* se refiere a la difícil obtención de una visión histórica, comprendida como la trayectoria interpretativa de una imagen y su consagración como creadora de la historia misma. Leemos que:

En realidad, ¿qué es lo difícil? [...] Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. [...] Visión

---

histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia. (LEZAMA LIMA 2001:49)

Esa dificultad en el logro de una imagen eficaz o configuradora de la historia sucede por un proceso de asociaciones en el trasfondo temporal que no se detiene. Más que espacio, la imagen requiere de tiempo, al contrario de la distinción tajante elaborada por Lessing en su *Laocoonte* de 1766, en la que la imagen pictórica, al margen del trascurso del tiempo, se define en el espacio<sup>3</sup>. Así, encontramos una propuesta lezamiana dialogante con las de figuras como Jorge Luis Borges, el historiador de arte Aby Warburg y los filósofos Walter Benjamin y Giorgio Agamben. Todos ellos concibieron la relación entre la imagen y la historia, y también extrajeron consecuencias semejantes a las de nuestro autor<sup>4</sup>.

En este comienzo resulta curioso y paradigmático que la imagen presentada sea la visual y no aquella más abstracta y de cuño platónico. Como mencionamos en el apartado anterior, las imágenes que Lezama enuncia y describe son “Septiembre” del *Libro de horas* de los hermanos Limbourg, “La cosecha” de Bruegel, “El canciller Rolin” de Roger van der Weiden, “Madonna del canciller Rolin” de Jan van Eyck y “El caballero da Fogliano” de Simone Martini. Ahora bien, el procedimiento empleado es la comparación entre las dos primeras obras y luego entre las dos siguientes; “El caballero da Fogliano” queda, en cambio, para la operación de “contrapunto” que sintetiza la imagen o visión histórica. Así:

¿Qué relación puede haber entre el Caballero Da Fogliano, que se pasea garbosamente por sus posesiones y el castillo cerrado, alzado en la medianoche de septiembre? No podríamos establecer una relación entre el óleo de Simone Martini y la lámina de los Limbourg, sino por un contrapunto donde las puertas que se abren hacia afuera, obtenida esa entidad por los consejos del Yi King para sacar el alma del cuerpo, permitan al caballero salir del castillo y pasearse por sus tierras de cultivo, entre el asombro que despiertan sus ornamentos de amarillo centella y la armonizada confianza con que se aleja del castillo. Cómo se ha obtenido esa

---

3 En la traducción de Márcio Seligmann-Silva de *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* encontramos que: “Se, portanto, a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições” (LESSING 1998: 190).

4 Raúl Antelo en su texto *Potências da imagem* nos recuerda que Aby Warburg fue el pionero de esta relación entre la imagen y la historia en el terreno de la historia de arte. De acuerdo a la explicación de este crítico argentino, la imagen –según Warburg– tiene una dimensión de memoria o de tiempo histórico condensado que en su rememoración produce un intrincado sistema con vida propia (ANTELO 2004: 9-10).

revolución, esa rotación de tres entidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también. Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión. (LEZAMA LIMA 2001: 153)

A partir de este extenso fragmento podemos observar varios trazos de la escritura lezamiana. Uno de ellos es la presencia de la polifonía y del contrapunto como base formal de sus textos. En su escritura hay un claro rechazo a la univocidad, a la linealidad, y sí están presentes, en contraposición, formas acumulativas y digresivas. No por acaso en páginas anteriores mencionábamos la alusión a dos músicos que trabajaron desde esta técnica polifónica y desde la misa parodia, y que Lezama invoca como modelos de su método de superposición. No podemos perder de vista que esta variedad, esta síntesis de varias voces, tiene su origen en el renacimiento y su máximo desarrollo con la música barroca.

No obstante, el contrapunto no solamente cumple una función formal en la manera como Lezama dispone situaciones o imágenes en diálogo o comparación sino también porque representa el centro de esa nueva realidad, de esa nueva imagen histórica del caballero que sale del castillo. La llegada a esta nueva *imago*, no pintada pero sí imaginada a partir de varias asociaciones con otras figuraciones con un marco temporal diferente y con relatos míticos, es otra manera de pensar en ese “contrapunto animista” que no es otra cosa que la metáfora. Las asociaciones entre elementos semejantes (las pinturas) y elementos ajenos o diferentes (los hexagramas del *Yi King* y la leyenda Tacquea) es el contrapunto metafórico entre melodías distintas, pero que constituyen una nueva imagen histórica: el nuevo lienzo del orgulloso caballero que vence el hechizo del castillo, que no se dobla ante el poder del señor feudal. Una intervención de la “fuerza revulsiva” del “sujeto metafórico” –como lo llama Lezama– que “actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales [campesino] o culturales imaginarias [campesino que trabaja a los pies del castillo] se queden *gelée* en su estéril llanura” (LEZAMA LIMA 2001: 54). Desde esta lectura, para la imagen como fuente de la historia es primordial el factor temporal y la exégesis de la memoria o del tiempo que la rodea a la luz de otras imágenes y de otros tiempos.

Además del contrapunto como metáfora o agente de metamorfosis, es central la concepción lezamiana acerca de una entidad cultural imaginaria de “sólida gravitación” o perdurable en el tiempo. Es esta categoría que se destaca por su pervivencia la que unas páginas más adelante nuestro autor denominará “era imaginaria” y cuya teoría desarrollará en los años sesenta y setenta. No obstante, retornemos a esta formación cultural y al papel destacado que le otorga el poeta. En sus palabras:

---

Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias. Entidades como las expresiones, “fábulas milesias” o “ruinas de Pérgamo”, adquieren en un espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación. (LEZAMA LIMA 2001: 54)

Es claro que para Lezama resulta preponderante la formación de imágenes históricas, eras imaginarias o entidades culturales imaginarias como caminos de renovación de la historia y de la cultura. Este imperativo, que presupone la transformación de una entidad natural en una cultural mediante la metáfora, aparece claramente en ensayos como “Pascal y la poesía” cuando afirma que “hay inclusive como la obligación de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado” (LEZAMA LIMA 1977: 564). La naturaleza es fabricada por la labor creativa del hombre (del poeta) convirtiéndola en una entidad cultural, ya que gracias a la ausencia de la naturaleza todo puede ser “sobrenaturaleza”.

En cuanto a la innovación que propone la teoría de las entidades culturales imaginarias o eras imaginarias encontramos una ruptura con el modelo lineal tradicional de la escritura histórica, cuyo material empírico es descrito en términos de escuelas, corrientes y artistas, y una marcada visualidad; una alteración en la que no se trata de repetir viejos mitos –a la manera de Eliot– sino en el enfoque en culturas que lograron esa “sólida gravitación” temporal a partir de la obtención de una imagen que sintetiza la capacidad asociativa de la metáfora y su visualidad. En otras palabras, de la misma manera que Lezama propone la imagen plástica del otro caballero Da Fogliano que sale del castillo a partir de la asociación de “Septiembre”, de la imagen original del caballero de Simone Martini, de uno de los hexagramas el Yi King (puerta que se abre) y de la leyenda ecuatoriana del fuego de Tacquea, también se refiere a culturas que mediante situaciones asociativas lograron la consagración de su imagen en la historia, su perdurabilidad. Una re-construcción o re-creación donde intervienen las particularidades de las culturas elegidas, pero también los vínculos insospechados elaborados por Lezama. De ahí que encontremos culturas milenarias al lado de figuras como José Martí o la comparación de los egipcios con el prócer cubano<sup>5</sup>. Veamos, entonces, la antesala al concepto de eras imaginarias

---

5 Pese a que Lezama no escribió un ensayo decisivo sobre Martí, sí lo coloca como la última era imaginaria o como la culminación de esa historia elaborada a partir de imágenes. En su particular visión histórica, la figura de este personaje es comparada con los egipcios en una asociación donde también aparece Cristo. Lo que nos interesa señalar aquí es el carácter de este cotejo, ya que más allá de colocar a este caudillo de la historia cubana en diálogo con dos tradiciones distintas, sobresale el hecho de la analogía de los diarios martianos con *El libro de los muertos* egipcio de

que Lezama Lima desarrollará en el conjunto de ensayos del mismo nombre y publicado originalmente en 1971:

Nuestro método quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción, preconizada por Curtius, que al método mítico-crítico de Eliot. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores.

Para ello hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipos de culturas, establecer las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la carolingia, la bretona, etc., donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria, cobró su realidad y su gravitación. Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrabable.

Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia. (2001: 58-59)

En esta cita extensa de *La expresión americana* observamos tanto la enunciación de esa *imago* histórica o era imaginaria como la idea de la ficción como procedimiento. Con la primera resulta clara la transformación en el método historiográfico propuesta por Lezama cuando reclama atención para estas eras donde “la imaginación [...] al surgir sobre el tapiz [...] cobró su realidad y su gravitación” (LEZAMA LIMA 2001: 58) y no hacia la clasificación en culturas o hacia la típica mirada diacrónica. Sin embargo, este tipo de imaginación que el autor destaca como propia de unas culturas determinadas se enlaza con su capacidad asociativa a la hora de crear imágenes de carácter visual: no es gratuita aquí la mención del tapiz. Una forma de imaginación que cristaliza en una imagen óptica, una serie de asocia-

---

una manera inesperada y reveladora porque no es directa, sino que procede mediante ecos. Así, hallamos en el capítulo “El romanticismo y el hecho americano” de *La expresión americana* el siguiente fragmento: “Las palabras finales de sus dos *Diarios*, nos recuerdan las precauciones, que se han de tomar por las moradas subterráneas según el *Libro de los muertos*. Pide limón, pide jarros con hojas de higo” (LEZAMA LIMA 2001: 131). Gustavo Pellón en su artículo “Martí, Lezama y el uso figurativo de la historia” nos aclara el otro término de la analogía: “Los pasteles de azafrán” del mundo tanático egipcio y va aún más allá cuando compara a Martí con Osiris gracias a otras resonancias como que “ambos mueren por mano de un hermano hostil (Set / las balas españolas), ambos cadáveres sufren un tipo de fragmentación, son embalsamados, y enterrados varias veces” (disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4857/5017>).

ciones que se condensan en uno o varios elementos que se ofrecen a la mirada. En consecuencia, podemos leer *Las eras imaginarias* en términos de imágenes como la de Fou Hi y la de su hermana Niu Kua o en las columnas egipcias que incluyen palmeras o juncos y que soportan la bóveda celeste<sup>6</sup>.

En cuanto a la ficción, Lezama se adelanta a Hayden White en lo que se refiere a la atribución de una forma narrativa a la estructura de la historia. En su texto *Trópicos do discurso*, este historiador afirma que la constitución de una situación histórica es esencialmente una “operación literaria”, es decir, “creadora de ficción”, donde las “estructuras del argumento” equivalen a “una de las maneras de que la cultura dispone para tornar inteligibles tanto el pasado personal como el pasado público”<sup>7</sup> (WHITE 2001: 102). En el caso de Lezama la ficción como técnica y estructura inherente al texto histórico es superada y llevada al contenido, de modo que ocasiona que la historia relatada parezca avanzar en forma de espiral y nunca en forma lineal. Avances, retrocesos, repeticiones y saltos en los que se verifica una escritura acumulativa que procede a partir de digresiones. Por esta razón, en los es-

---

6 Es notable la presencia de estas dos eras imaginarias en la totalidad de la obra lezamiana. Si pensamos, por ejemplo, en el caso de los egipcios, tenemos los paralelos entre la manera de concebir la muerte en esta era y el caudillo cubano José Martí, o si buscamos la síntesis de la dualidad china y la importancia de las mutaciones —o correlato del avance metafórico—, encontramos la reiterada presencia de la cultura china a lo largo de ensayos como “Paralelos...”, pero también en los ensayos sobre poesía, entre otros textos. La centralidad de estas eras o “culturas” se debe a que brindan la estructura a la concepción lezamiana acerca de la poesía y su función como poiesis o creación. Desde esta perspectiva, resultan la fuente de imágenes (visuales o no visuales) o de concepciones que evitan un estancamiento, que es lo que el autor atribuye al pesimismo eliotiano. El hecho de que la cultura egipcia ignore el principio de causalidad o que exista un pensamiento oriental centrado en las mutaciones representa una manera de evitar el estatismo o la representación de modelos ya existentes. No podemos olvidar el *horror vacui* del autor como “el miedo a quedarse sin imágenes, en las épocas en las que predominaba la finitud combinatoria y pesimista de corpúsculos sobre la ruptura espiraloide del demiurgo. En numerosas leyendas medievales aparece el espejo que no devuelve, la imagen del cuerpo dañada o demoníaca, ya que cuando el espejo no habla el demonio enseña su lengua saburrosa” (LEZAMA LIMA 1982: 180). Un temor que conduce a la multiplicación de las imágenes o a la proliferación asociativa de la metáfora.

7 El título original de esta obra es *Tropics of discourse: Essays of cultural criticism* y su año de publicación es 1978. En nuestro caso, citaremos la versión en portugués (traducción de Alípio Correia de Franca Neto) con el fin de aclarar un poco más esta tesis central acerca de la narrativa histórica. “Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chama-lá assim não deprecia de forma alguma o *status* das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento” [...], así “estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público” (WHITE 2001: 102).



critos de esta índole como *La expresión americana* o “Paralelos...” aparecen volutas, como cuando se refiere a una obra literaria cubana específica del siglo XIX y a renglón seguido realiza una asociación con los colores de la pintura cubana, con Goethe y con Humboldt, o cuando habla de un personaje o una situación específicos y luego desarrolla comparaciones con elementos de las culturas de sus eras imaginarias. En suma, una forma de pensamiento que asume un desarrollo no rectilíneo, una presencia constante de imágenes (visuales o no) que son producto de asociaciones imprevisibles y una escritura acumulativa que intentan resolver una situación de carencia como marca de lo cubano y también de lo americano. Con respecto a esto último, un fragmento de “Paralelos” no deja lugar a dudas:

Entre nosotros es casi imposible configurar una tesis o un punto de vista aproximativo sobre nuestro pasado, ya de poesía, ya de pintura, porque los diversos elementos larvales aún no se han escudriñado, ni siquiera señalado su regirar ectoplasmático [...]. Pero aún hay más, en esos dos siglos tan sólo no existe lo configurativo operante, ni siquiera lo larval llega a su etapa formal, en el sentido escolástico de etapa última de la materia, a la materia que se remansa por una extensión de su materia. (LEZAMA LIMA 1994: 71)

La dificultad a la que se refiere Lezama es la falta de elementos que permitan la configuración de una verdadera historia de la poesía o de la pintura, es decir, no hay un material empírico, no hay una producción significativa que posibilite el encuentro de las dos artes, pero tampoco hay una “tesis” o “un punto de vista aproximativo” que reflexione sobre esos elementos iniciales, poco desarrollados y en estado “larval”. De modo que el autor viene a suplir esta falta, este vacío que pide ser llenado, a partir de un nuevo concepto de la historia, de un llamado a la metáfora y a la imagen para que dentro de esa historia configuren una posibilidad (el *potens* etrusco como diría Lezama): la de una era imaginaria cubana. Por esta razón nos interpela desde el comienzo de *La expresión americana* con la idea de la dificultad y nos pide que asumamos su estímulo hacia la constitución de una visión histórica. Una petición que él sustenta en una escritura ensayística y poética sobre la historia basada en el poder asociativo de la metáfora y en el carácter de la ficción.

### **“Paralelos...”: versiones visuales e imagen como ficción**

Un título como “Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)” deja entrever una estructura de contrapunto, de diálogo entre las dos artes, que las aproxima y las pone en relación. La forma como Lezama construye su ensayo invoca un vínculo, una *poiesis* universal donde la noción de creación es el eje que reúne a la poesía con la pintura y con la música (aunque este último lazo no esté muy desarrollado). Así, desde las primeras líneas del texto encontramos una *ecfrasis*, una descripción de imágenes pictóricas cuyo protagonista es Cristóbal Colón:

Antes de saltar embebido las clavijeras amarras, el misterioso surcador Cristóbal Colón se aposenta demorado frente a unos tapices. Ha cruzado una poderosa llanura, lo que debe haberle producido la sensación de una navegación inmóvil, está en un extremo de Castilla la Vieja y entra para oír misa de domingo en la Catedral de Zamora [...]. Uno de los tapices entreabre las guerras de Troya, con el rapto de Elena. En el centro, una barca medieval de gran tamaño, los mástiles ganan la altura del tapiz, aparece un marinero de extraña catadura, muy barbado, soltando el ancla, otro marinero recoge las amarras. Rimas provenzales limitan el panel, en torno del mástil, como palomas. [...]. En los otros tapices las muertes de Aquiles, Troilo y Paris. Los caballos se recubren de unas gualdrapas tan guarnecidas como el manto que cubre el elefante de un rajá. Aparecen curvados barcos, como góndolas de la Serenísima. Debajo de los muros y las ruinas estallan las flores como llamas torneadas. Un caballero pisotea las rosas de más sonriente amanecer. Las interminables llanuras de flores se confunden con las más presuntuosas alfombras persas con motivos de venatoria. Cuando el Almirante va recogiendo su mirada de esos combates de flores, de esas escaleras que aíslan sus blancos como aves emblemáticas, el arquero negro cerca de la blancura que jinetea Tanequilla, y la va dejando caer sobre las tierras que van surgiendo de sus ensoñaciones, se ha verificado la primera gran transposición de arte en el mundo moderno. De esos tapices ha saltado a tierra, y los blancos fantasmales, las cabelleras de las doncellas y los arqueros sombríos han comenzado a perseguirlo y arañarlo. (LEZAMA LIMA 1994: 66-67)

En este primer encuentro con la Isla están presentes un origen, una idea de americanidad y la fundación de un carácter nacional (y de lo americano) mediante el **relato ficcional**, gracias a la transposición de imágenes donde priman una imaginación o un delirio europeos. El propio ensayista, en el “Prólogo a una antología” señala que “la imaginación europea, tanto la grecolatina, como la medieval, pasa en su totalidad a una nueva circunstancia” (LEZAMA LIMA 1977: 997). Esa nueva circunstancia, la realidad americana, es fundada gracias a la “imagen, la fábula y los prodigios” de un imaginario europeo que es personificado en las mujeres aborígenes, el chamán o sumo sacerdote indígena y los manatíes-sirenas. No se pueden olvidar las palabras que abren este escrito: “Nuestra Isla comienza su historia dentro de la poesía” (LEZAMA LIMA 1977: 995). Un origen poético que tendría como centro a la imagen y a la metáfora. Esta última representada en la “seda de caballo” como figura asociada al cabello de las mujeres indígenas, pero que Lezama convierte en la imagen de lo cubano y del mismo Martí, cuando al final de este texto el prócer es caracterizado como el poseedor de la “más honda fineza y la más invencible resistencia” (LEZAMA LIMA 1977: 1037).

Ahora bien, la descripción de imágenes pictóricas presente en “Paralelos...” es el inicio del diálogo entre la poesía y la pintura. Un relato donde aquéllas se suceden creando una acción, donde las flores aparecen para luego ser pisoteadas por un caballero, y una primera aproximación de la expresión visual a la poesía como

creación de imágenes en el tiempo o en una sucesión temporal. Así, la imaginación del Almirante reconstruye una imagen que de estática se ha convertido en dinámica y que plantea una continuidad entre la representación del tapiz y la realidad: el desembarco de Colón en América.

Este puente entre la representación pictórica y un episodio real es una estrategia que destaca el nivel de ficción de la imagen. En vez de una ecfrosis en la que la verbalización de la imagen resulta una labor en otro sistema que rompe con el silencio de la experiencia visual, la propuesta lezamiana instauro desde sus primeras líneas una poética histórica ficcional. Decimos “poética histórica” porque “Paralelos...” representa un recorrido peculiar por los eventos más significativos de la tradición artística cubana en las artes visuales y en las letras, y ficcional porque recurre a este tipo de procedimiento como operación que permite suplir una carencia, que posibilita realizar el diálogo entre dos disciplinas estéticas con poco desarrollo en el subcontinente americano. En otras palabras, la peculiaridad de un ensayo como “Paralelos...” es que desde su inicio quiere convertirse en una propuesta de una era imaginaria cubana reflexionada desde la alteridad, a partir de las formas de imaginación que los europeos poseían acerca de lugares y situaciones extraordinarias, y que se hacen visibles y vivenciales en América. La circunstancia de la mirada que se traslada de las telas pintadas a la realidad de ese nuevo territorio es un correlato de las tácticas que él mismo autor emplea en su ensayo cuando cita eras imaginarias como la china, con un alto contenido visual, y unas líneas después prosigue con las circunstancias estéticas de la Isla. Una correlación que también parece una autorización o una “carta blanca” a las maneras posteriores de lograr esa *imago* cristalizada de lo cubano en la historia y que podemos leer en el contundente ejemplo final cuyo eje es otro diario: el de Martí. En la última página del texto lezamiano, encontramos que:

Ve surgir el gigante de las ruinas, tal como lo vio Heredia, pero ya en Martí el gigante está reducido por la corbata que le ha hecho un niño. De pronto se oyen las reyertas de los reyes en la tienda maldita de Agamenón. Hay una página arrancada. Me detengo absorto ante ese vacío. Pero mi perplejo se puebla, allí están, uno tras otro, los tres negritos de Juana Borrero. La página arrancada ha servido de fondo a la sonrisa acumulativa e indescifrable del cubano. (LEZAMA LIMA 1994: 106)

Ante el estado embrionario de la historia artística cubana, Lezama decide instaurar una *imago* perdurable mediante la superposición, la apropiación de diversas fuentes y la continuidad entre la imagen y la realidad. Al igual que al inicio de “Paralelos...” con la secuencia entre el tapiz y el desembarco, las últimas palabras de este ensayo superan una mera “verbalización” de una imagen existente o no y proponen una nueva realidad histórica alimentada por la dimensión ficticia de la imagen pictórica. Así, desde una *imago* enteramente visual donde se entrecruzan las imágenes iniciales de los tapices de Zamora (“Las reyertas de los reyes en la

tienda de Agamenón”) y los tres negritos de Juana Borrero, Lezama Lima aplica su “técnica de la ficción”, un procedimiento que se verifica también en la analogía, como cuando compara –algunas páginas atrás– este mismo lienzo de Juana Borrero con la Gioconda de Da Vinci. Surge así su modo particular de lectura porque no solamente intenta la integración de esta pieza a una tradición estética reconocida, sino que la convierte en otra gracias a la ruptura del pacto entre ícono-cosa, entre el objeto “los negritos” y su representación pictórica. Con este quebrantamiento, el cuadro puede ser leído como y bajo la figura de cualquier otro, de la misma forma que toda su historia artística cubana se lee a través de los egipcios, de los chinos y hasta de figuras inventadas como Rutilio Graco.

### **La teoría crítica del *sympathos*: Baudelaire y Lezama**

Desde las páginas iniciales de “Paralelos...”, José Lezama Lima justifica la asociación entre las artes a partir del “júbilo del *sympathos*” o la convergencia que posibilita la reunión de la poesía y la pintura con Baudelaire y Delacroix. Como su etimología lo indica, simpatía viene de –syn (reunión, convergencia) y –pathos (experiencia, afección, dolencia, sufrimiento), y aunque actualmente se entienda como una inclinación afectiva de las personas hacia las demás, en su origen esta palabra significaba “la mutua imbricación de las partes de un todo” (ESTÉBANEZ 1998: 320). Con la adhesión a este concepto desde las líneas iniciales, Lezama buscaba romper con el procedimiento tradicional de la crítica, el cual “aísla y separa colocando distancias inconmensurables”, y posicionarse a favor de la reunión, de las expresiones estéticas como un todo y no como compartimentos estancos sin ninguna relación entre sí. Una postura que nos permite una lectura doble: por una parte, la reafirmación de la *poiesis* como acto común a las artes que permite los “paralelos” y, por otra, la inscripción del autor al proyecto moderno en la estela de Baudelaire.

En este retorno al poeta y crítico del siglo XIX cuentan varios elementos: la música como arte supremo, la noción de la pintura como lenguaje, el sistema de “las correspondencias” como un lazo entre las artes dentro de los medios de cada una, su preferencia plástica por el color frente al dibujo y la búsqueda de la expresión del dinamismo en la pintura. Una lectura dedicada a este escritor, pero que en realidad es extensiva a Lezama y a sus preferencias acerca de las expresiones visuales.

Uno de los acentos que nos interesan es el énfasis en la música como arte que se aparta de la mimesis. En el romanticismo, la expresión *Ut pictura poesis* se reemplaza por *Ut musica poesis* (ABRAMS 1962: 450). Este giro presupone que la música asume un lugar sobresaliente dentro de las artes por la ausencia de un referente externo y que los poetas comienzan a privilegiar sus efectos inmediatos en el receptor. De ahí que comiencen a favorecer la sonoridad y la melodía del verso por encima del sentido de las palabras. Una intención que apunta al alcance de la gran expresividad propia de la música, y en la que, tanto los pintores como los autores

líricos, de acuerdo a Jose Aguinaldo Gonçalves en su *Laokoon revisitado*, “passaram a experimentar formas sonoras, a fragrância musical e a harmonia das cores, que, [...] Baudelaire apreende e analisa nas pinturas de Delacroix y de outros pintores no ‘Salon de 1846’” (GONÇALVES 1994: 101). Una alianza entre los efectos musicales y el uso de imágenes que aparece claramente en el modernismo hispanoamericano con poemas como “Sinfonía en gris mayor” de Rubén Darío, entre otros. Sin embargo, y de modo exclusivo, el tema de la música parece ir más allá en cuanto a nuestro autor. Textos como el de Sarduy nos recuerdan el énfasis de Lezama en el elemento fonético. En sus palabras, para el poeta y novelista “la prioridad formal es tal que se trata de la fonética propiamente dicha” (SARDUY 1969: 65), y completa con una anécdota sobre la importancia de la disposición de los sonidos: tras un encuentro donde comentan un espectáculo de ballet, este escritor recuerda en la voz, la entonación, las “largas vocales abiertas”, la “respiración arrítmica” y en las “rupturas de bajo albanbergiano” (SARDUY 1969: 62), el particular compañero musical de la metáfora lezamiana. Una imagen de la peculiaridad del lenguaje del autor de *Paradiso* presente en la vida cotidiana y que continúa en la voz de sus ensayos.

Otra situación que nos permite leer un parentesco entre los dos poetas a nivel de la crítica de arte podemos encontrarla en la propensión del primero hacia aquellos pintores que recurren al color como su elemento expresivo particular. Es lo que sucede con Delacroix que, como artista admirado por Baudelaire, lo emplea “na busca de uma subversão desse conceito clássico de beleza, para a recuperação do sentido dinâmico da superfície plana bidimensional” (GONÇALVES 1994: 120). De acuerdo a este crítico, la posición incómoda de un pintor como Dominique Ingres proviene de su inclinación hacia la herencia clásica recibida, lo que convierte su arte en una paradoja en tiempos del romanticismo, ya que su medio de indagación estético es el dibujo. En las convenciones pictóricas, éste se emparenta con la línea y el límite, con el estatismo, mientras que el color obedece más a la viveza, al movimiento, y su manejo es uno de los parámetros de la pintura moderna.

En Lezama la preferencia por el trazo colorista es notable. La observamos en los pintores aludidos en “Paralelos...” y en *La expresión americana*, y también en otros ensayos donde la pintura no aparece únicamente como una referencia, sino como un eje desde el cual puede explicarse el proceso metafórico de las artes. En estos escritos se evidencia la predilección del autor cubano hacia obras y artistas cuyo rasgo distintivo es el empleo de la tonalidad y no tanto la perspectiva o el dibujo. De este modo, y al igual que Baudelaire, el poeta caribeño no privilegia la concepción clásica o neoclásica, ya que artistas como Rafael, David, Ingres o Pousin no son mencionados, mientras que pintores como Uccello, Brueghel, Jan Van Eyck, Roger Van der Weiden, Simone Martini, los hermanos Limbourg (autores del *Libro de horas* del Duque de Berry), Monet, Utrillo, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Kandinsky, Klee, entre otros, hacen parte de su canon de pintores, un catálogo que orbita alrededor de los siglos XIV y XVI con los pintores del estilo gótico internacional,

de la escuela flamenca y del primer renacimiento italiano, y que también incluye a los impresionistas, post-impresionistas, los primitivos<sup>8</sup> y los vanguardistas. Cabe destacar que desde esta mirada, también la perspectiva, como se concibe en el Renacimiento, colabora con la rigidez y, en consecuencia, sería una característica pictórica poco tenida en cuenta en el recorte del poeta.

Por último, nos gustaría reflexionar sobre la obra plástica como “potencia de lenguaje” (GONÇALVES 1994: 115). Para Lezama, esta es una de las peculiaridades de la pintura, es un universo de imágenes que dialoga, en contrapunto, con la poesía. De modo que la reflexión presente en “Paralelos...”, por ejemplo, sobre las relaciones entre las artes hermanas, no concibe cada manifestación estética por separado, sino como parte de un todo, de una *poesis* que, como creación, parte de un proceso de metaforización, de la invención de una obra de arte, pictórica o poética, que es un *otro*. Una otredad en el proceso creador en la que el nuevo objeto no guarda la misma relación de ícono-cosa o símbolo-concepto. Es ahí, a partir de esta perspectiva, que debemos entender la importancia de la creación de imágenes en sus ensayos o en la ficcionalización de la historia artística cubana presente en “Paralelos...”. Lezama Lima lee el devenir estético cubano como una gran fábula donde nada parece quedar exento de esta “potencia de ficcionalización”. Inclusive los fragmentos donde una pintura es descrita, sucede una recreación absoluta, y de un cuadro como “Los negritos” (su título correcto es “Los pilluelos” y es de 1896) obtenemos una analogía con La Gioconda de Da Vinci, pero estos no son los únicos procedimientos. En distintos textos contemplamos su peculiar manera de verbalizar la imagen o de traducir ecfrásticamente; una forma que, lejos de mostrar exclusivamente en el lenguaje verbal las impresiones producidas por la obra o los detalles de la misma, pretende re-crear una imagen existente, crear una nueva pieza visual, leerla a través de otras o –como en la ecfrosis referencial genérica enunciada por Luz Aurora Pimentel– describir un estilo o una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista (PIMENTEL). De modo que nos encontramos con verdaderas poéticas visuales alrededor de objetos estéticos existentes o creados en y mediante

---

8 En cuanto a los primitivos, pensamos en los dos momentos de su aparición en la historia del arte. Una primera con artistas italianos como Simone Martini (Escuela sienesa) o con los pintores flamencos de los siglos XV y XVI como Jan van Eyck, Roger van der Weiden, El Bosco o Pieter Bruegel el Viejo; una segunda, en el siglo XIX, con el Aduanero Rousseau (pintor que recibe gran atención por parte de Lezama Lima en su novela *Oppiano Licario*). En el primer caso, la noción de primitivismo se debe a la permanencia en su expresión plástica de estilos medievales como el gótico o, como sucede especialmente con los flamencos, por su aislamiento de la revolución del Renacimiento y su carácter intelectual evidente en el estudio de la perspectiva a partir del desarrollo matemático u óptico (el arribo de los holandeses a este elemento pictórico será empírico e intuitivo). En el segundo, el arte primitivo podemos verlo, *grosso modo*, como un arte ingenuo, natural o sin artificios técnicos.

el lenguaje verbal. Una visualidad abundante en la totalidad de su obra sobre la cual, paradójicamente, nunca teorizó.

### **Baudelaire, Lezama y Casal: las mediaciones y la crítica poética**

Las manifestaciones de la visualidad en la obra lezamiana podemos leerlas también en su discurso crítico y no solamente en sus poemas o en sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*. Los textos específicos sobre el arte plástico y sobre otros poetas poseen pasajes efrásticos donde se ponen en juego las estrategias –o poéticas– visuales de este autor. En este caso, dos poetas nos permiten una configuración inicial acerca de estos mecanismos en su escritura. Uno de ellos es Charles Baudelaire, el otro es Julián del Casal. La incorporación de ambos aquí obedece a que el primero revoluciona y modifica la manera descriptiva y normativa de la función del crítico que lo caracterizaba hasta ese momento, hacia una concepción donde intervienen la subjetividad y la creatividad, mientras que el segundo –poeta modernista nacido en La Habana– desarrolla una expresión poética sobre el pintor Gustave Moreau que, al igual que José Lezama Lima, depende de la intercesión de un tercero, ya que no tiene cómo ver las obras originales y depende de las copias que le envía Joris-Karl Huysmans. De esta manera, y a partir de estas circunstancias compartidas por los dos autores de la isla, nos interesa observar los procedimientos mediante los cuales podemos hablar de la emergencia de una crítica-poética al modo de Baudelaire, cuando en su famoso ensayo *A quoi bon la critique?* del “Salón de 1846” consigna que el “mejor informe de un cuadro podría ser un soneto o una elegía” o un poema efrástico.

Esta misma noción baudeleriana acerca de que el mejor método de crítica es el poético justifica, en gran medida, la comparación entre el poeta modernista y nuestro autor a partir de la serie de sonetos publicados en *Nieve* (1892) (“Mi museo ideal” y “Marfiles viejos”), del primero, y del conocido poema “Oda a Julián del Casal”, original de 1963, del segundo. Los sonetos de “Mi museo ideal” fueron el resultado de un intenso intercambio epistolar que Casal inició con Huysmans y con Gustave Moreau, cuyas pinturas –o mejor, copias– obtenía a través del autor de *À rebours*. Esta imposibilidad de gozar de los originales y la dependencia de terceros para ver las obras plásticas son circunstancias similares a las del propio Lezama, y, en otro sentido, los sonetos casalianos representan un modelo de crítica creativa con respecto al arte plástico susceptible de ser equiparado con el poema de aquél.

En “Mi museo ideal”, la entidad enunciativa en estos poemas, que no podemos confundir con la del bardo, emplea el intertexto pictórico en la reflexión y en el compartir con el pintor ese estado alterado de fuerzas opuestas que lo atraen. En consecuencia, hallamos mayormente una meditación apreciativa acerca del acto de la creación pictórica y poética que se sustenta en los lienzos y, en menor medida, un análisis que parte de la propia figura del creador plástico, descrita en “Vestíbulo”

como “rostro que desafía los crueles / rigores del destino; frente austera / aureolada de larga cabellera” (CASAL 1982: 139).

En contraste, José Lezama Lima elabora en “Oda a Julián del Casal” una composición lírica donde realza la figura del modernista a partir de varias estrategias, entre las que sobresalen una notoria visualidad y el predominio del color verde como la tonalidad de los ojos del poeta y como una referencia a la vida, a la naturaleza, pero también –y gracias a la presencia de personajes míticos y de la religión como Adonis/Adonai– al orfismo. Recordemos los versos:

[...] La misión que te fue encomendada,  
descender a las profundidades con nuestra chispa verde [...] (v. 165-166)

[...] Pues todo poeta se apresura sin saberlo  
para cumplir las órdenes indiscifrables de Adonai [...] (v. 169-170)

[...] quisiste llevar el verde de tus ojos verdes  
A la terraza de los dormidos invisibles (v. 172-173). (LEZAMA LIMA 1994a: 368)

En líneas generales, con la “Oda...” Lezama se inscribe y continúa en la estela de una crítica-poética que proviene del siglo XIX y que, desde esta visión, no se instala necesariamente en el ensayo<sup>9</sup>. Una política de continuidad que busca plasmar un ideal crítico donde se muestran varias intenciones. Entre ellas, la voluntad de alejamiento de un discurso en prosa que, por poseer un lenguaje mayormente denotativo, permite la presencia de conceptos y teorías; la búsqueda de una verdadera libertad expresiva en la poesía; y, en tercer lugar, el anhelo de una escritura crítica que pueda ser un espejo de la expresión artística plástica, esto es, que cree imagen; *imago* que aparece como eje de su sistema poético y como centro de toda su obra, sea de forma “abstracta” como la conversión en otro operada por la metáfora, o sea de un modo sensorial con el logro de imágenes absolutamente visuales.

### **La imagen sensorial: versiones según Lezama**

Una frase que explica el rasgo visual de la obra lezamiana señala que “la metáfora verbal solamente es comprensible a través de la metáfora visual” (ROGERS 1985: 120). Esta afirmación, cuyo origen es una anécdota donde Picasso al ser inter-

---

9 Otro tipo de situación de crítica-poética se revela en los poemas lezamianos “Pequeña oda a Víctor Manuel García”, “Nuevo encuentro con Víctor Manuel”, “Ronda sin fanal” (para Mariano Rodríguez), “De la primera glorieta de la amistad” (para René Portocarrero) y de las “Décimas de la querencia” (para Luis Martínez Pedro). En ellos la perspectiva crítica está mediada por la amistad.



rogado acerca de la metáfora dibuja un cisne y un escorpión unificados, presupone que no es posible aislar la visualidad y el contenido expresado mediante la palabra. En consecuencia, una escritura metafórica, llena de recursos pictóricos como el color y que puede calificarse como “lienzo verbal”, resulta un banquete de sensaciones ópticas que apela a nuestra imaginación, a que quebrems el pacto entre el ícono y la cosa. Estos son los procesos que suceden con poemas como “Me hace propenso” o “La prueba del jade”. Detengámonos en un fragmento de este último:

Qué comienzos, qué oros, qué trifolias,  
 el conejo, la reina del jade, el frío que interrumpe.  
 Pero el jade es también un carbunclo entre el río y el espejo,  
 una prisión del agua donde despereza  
 el pájaro hoguera, deshaciendo el fuego en gotas.  
 Las gotas como peras, inmensas máscaras  
 a las que el fuego les dictó las escamas de su soberanía.  
 Las máscaras hechas realezas por las entrañas  
 que les enseñaron como el caracol  
 extraer el color de la tierra.  
 Y la frialdad del jade sobre las mejillas,  
 para proclamar su realeza, el peso verdadero,  
 su huella congelada entre el río y el espejo.  
 Probar su realidad por el frío,  
 la gracia de su ventana por su ausencia,  
 y la reina verdadera, la prueba del jade,  
 por la fuga de la escarcha  
 en un breve trineo que traza letras  
 sobre el nido de las mejillas.  
 Cerramos los ojos, la nieve vuela. (LEZAMA LIMA 1994a: 378-379)

Este poema, publicado originalmente en 1966, en la antología *Órbita de Lezama Lima* organizada por Armando Álvarez Bravo, presenta solamente una escena pictórica que se bifurca a partir de una sensación; una bifurcación que en términos plásticos presenta elementos e imágenes con color, pero que también articula la capacidad dialógica de la palabra, su capacidad de entablar relaciones donde no imperan el sentido o el contenido, sino, como afirma Sarduy, un “espejeo” (SARDUY 1969: 68). Precisamente no es una casualidad que en este poema aparezca un espejo en el momento exacto en que se plantea un vínculo inesperado con el fuego, un elemento opuesto a aquel frío que Lezama busca retratar.

De forma detallada, en este pasaje del final del poema hallamos la sensación del frío de la piedra semipreciosa en el rostro de un “yo” protagonista que se hace evidente mediante el uso de imágenes que incluyen el blanco, la escarcha, la trans-

parencia del agua y del espejo, pero también gracias a elementos opuestos como el fuego. Una escena que conjuga también una escritura poética desbordante que no condesciende a una única imagen visual y sí a la acumulación. Parece como si su construcción obedeciese a un deslizamiento metonímico, a la proliferación de las imágenes por contigüidad; un cuadro que bien podría ser cubista. Según críticos del arte como Francis Frascina, el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo se asocian a un proceso metafórico, mientras que el cubismo presenta una orientación metonímica, en donde el objeto es transformado en un conjunto de sinédoques (FRASCINA 1998: 146). Un procedimiento curioso en la pluma de alguien que tuvo una posición ambigua hacia las vanguardias: de rechazo en el caso de la poesía y de aceptación en la pintura. Quizá la motivación del uso de una visualidad tan evidente y de tipo cubista resida, justamente, en esta aprobación de los procedimientos meramente visuales del cubismo pictórico, y en su propia noción de la subordinación del fenómeno visual a la palabra. De acuerdo a sus propios planteamientos, “es el verde o el matiz que como un gusano se entremete en la separación y ascensión de lo poético. Se aparta del color, pero capta un esbozo o un gesto y es la palabra poética la que ordena las condensaciones” (LEZAMA LIMA 1994: 69), lo que quiere decir también que el lenguaje poético puede asumir los diversos modos efrásticos, sea mediante poemas cuya predominancia de la metáfora conduzca a una imago surrealista o a aquellos que gracias a las metonimias se orienten hacia la imagen cubista. En suma, se trata de emplear todas las posibilidades de la plasticidad visual de la palabra poética.

### Coda

Como hemos visto, en la obra de José Lezama Lima es evidente una poética ficcional que atraviesa el material empírico de la historia en textos como *La expresión americana*, “Paralelos...” y *Las eras imaginarias*, su lectura y escritura efrástica de cuadros, corrientes y artistas plásticos, y que también está presente en su palabra ensayística, narrativa y poética. Articulada sobre una concepción platónica de la imagen y no en su versión visual y sensorial como fenómeno óptico, esta *imago* tiene como eje el proceso metafórico. No obstante, y como hemos demostrado, el mismo Lezama emplea frecuentemente imágenes visuales como ejemplo de las transformaciones ejercidas por la fuerza creativa de la metáfora-imagen, como un lugar y destino de la ficción —el ejemplo de los tapices y el desembarco resulta paradigmático— y en la idea de una crítica poética, en particular con su “Oda a Julián del Casal”, que lo sitúa como heredero de Baudelaire. Curiosamente, en sus diferentes textos son mencionadas las mismas representaciones, lo que nos indica una poética visual donde cabe el color y, en consecuencia, el movimiento.

Más allá de la postulación de la visualidad en la obra lezamiana, que pudimos corroborar con algunos ejemplos, nos interesa ahora una última posibilidad: el pu-

ente con el mundo literario brasileño, más exactamente, con Haroldo de Campos. La posibilidad de un entronque de este tipo surgió con la traducción al portugués del poema arriba mencionado, “La prueba del jade”, y la escritura de un breve texto titulado “Barroco, neobarroco, transbarroco” en el 2002, ambos por parte de Campos. Pese a que este diálogo puede alcanzar límites insospechados, sobre todo si pensamos en la relación entre el Haroldo neobarroco y el concretista, dedicaremos las próximas líneas a una visión general de este encuentro y a los límites del concepto de barroco del propio Lezama.

Un dato relevante para esta convergencia es la traducción al portugués del poema “La prueba del jade” que analizamos en el apartado anterior. Elaborada en 1971, es la primera traducción de Haroldo de literatura hispanoamericana e integra su ensayo “Uma arquitetura do Barroco” del libro *A Operação do texto*, publicado en 1976. En este escrito resulta central la reflexión acerca del barroco y no el poema traducido, que más bien resulta una derivación de *Paradiso* de Lezama Lima “fechando-se em si mesma, imprevista, súbita, como uma estatueta chinesa num oratório crioulo” (CAMPOS 1976: 144). Una analogía final que parece extraída del propio Lezama por su carácter “delirante”, como diría Severo Sarduy, en el que no cuenta el contenido semántico de la comparación, sino “su presencia dialógica, su espejeo” (SARDUY 1969: 63).

Sin embargo, la importancia de este poema no se limita a este texto. Posteriormente encontramos ecos del poema lezamiano en el poema de Haroldo “A morte vestida de verde-jade”, publicado en la *Folha de São Paulo* del 12 de diciembre de 1999 y que podemos caracterizar como un juego sintáctico donde sobresalen los desplazamientos metonímicos. A semejanza del poema de Lezama donde, como parte de la metáfora poética, leemos la posibilidad de expansión infinita del significante a través de la metonimia, en “A morte...” haroldiana hallamos este mismo procedimiento. De manera que:

*branco*  
*puritano\_feito uma*  
*vulva den-*  
*ticulada*

*aranha-rainha*  
*piranha carangue-*  
*jeira aliás*

*viúva-ruiva*  
*levando o branco pu-*  
*ro a uma pri-*  
*ápica sú-*  
*bita e-*  
*reção de cal*

La elección del poema lezamiano por parte de Haroldo permite entrever, al menos, dos estrategias: una, donde percibe la fuerza de la metáfora poética lezamiana con su rasgo dialógico y sus desplazamientos metonímicos de carácter proliferante; otra, donde distingue la capacidad de esta metáfora “(neo)barroca” para crear un efecto de visualidad pura. Pese a que el mismo Lezama no escribe sobre el fenómeno visual y no se considere un “(neo)barroco”, ya que debemos esperar a que Severo Sarduy acuñe este término en los años setenta, no podemos desconocer que el neobarroco hispanoamericano puede caracterizarse como una asociación entre poesía e imagen o, en palabras de Andrés Sánchez Robayna, “uma variação do ‘pregar aos olhos’ barroco, procedimento segundo o qual, [...] ‘a palavra pinta, cria, suscita imagens; a imagem (esculpida, pintada) ajuda, determina a palavra” (ROBAYNA 1990-1991: 139). Un vínculo entre la poesía y lo visible que atraviesa la totalidad del trabajo haroldiano de diversas formas: con el exceso y el gasto propio de la proliferante palabra barroca o con la austeridad y la visualidad directa del ideograma.

Por otra parte, un texto como “Barroco, neobarroco, transbarroco” enuncia el reconocimiento de Haroldo hacia José Lezama Lima y a su postulación del barroco como “arte de la contraconquista”, y también un barroco transhistórico haroldiano. Pese a que esta idea no es nueva ni exclusiva del poeta paulistano, nos permite ver un último contrapunto. Más que un encuentro entre ambos escritores, es una réplica de Lezama que aparece en una carta fechada en 1975. Este descubrimiento resulta polémico porque representa una oposición a sus propias teorías acerca del barroco, a las de Alejo Carpentier sobre el mismo tema y a los planteamientos del neobarroco de Sarduy y de Campos. A continuación, reproducimos un fragmento:

La Habana, 3 de agosto de 1975

Querido amigo Carlos Meneses: [...] Paso ahora a responder a sus preguntas: 1) Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La *hybris*, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas, España, por ejemplo, quema como siete civilizaciones. Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar y Fuentes, Carpentier parece más bien neoclásico, Borges mucho menos. La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esta vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor. (apud LABRIOLA 2012: 9)

Surgen, así, varios interrogantes que presuponen una revisión de las propuestas lezamianas. Sin embargo, la frase sobre el barroco como “un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio” parece apuntar a la negación por parte de

Lezama de los planteamientos a partir de su propio trabajo de Sarduy y Campos y que poco tiempo después se consolidarán como la teoría del neobarroco. En suma, una repulsa que coloca en cuestión el vínculo hecho entre Lezama y Haroldo, y que conduce a nuevas investigaciones sobre la concepción histórica de aquél, entre otras.

### Referencias bibliográficas

#### Obras de José Lezama Lima

LEZAMA LIMA, José. Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX). In: *La visualidad infinita de José Lezama Lima*. Introducción, estudio crítico, selección y notas de Leonel Capote. La Habana: 1994, 66-106.

\_\_\_\_\_. *Poesía completa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994a.

\_\_\_\_\_. *La expresión americana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Tomo II. *Ensayos y cuentos*. Madrid: Aguilar, 1977.

#### Obras de carácter general

ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova, 1962.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Paris: Brodard et Taupin, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. A morte vestida de verde-jade. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 dez. 1999. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1212199918.htm>. (25/01/2014)

\_\_\_\_\_. Barroco, neobarroco, transbarroco. In: *Revista Sol Negro*. <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/haroldodecampos.htm>. (29/01/2014)

CASAL, Julián del. *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

CHIAMPI, Irlemar. Lezama Lima: la imagen posible. Trad. Eduardo Milán. In: *Revista de la Universidad de México* 13, mayo 1982, 29-31.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non- Verbal Texts. In: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 19-33.

CONRADO, Maria Fernanda. *Ekphrasis e Bildgedicht: processos ekphrásticos nas Metamorfoses de Jorge de Sena*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Universidade de Lisboa, 1996.

ESTÉBANEZ GARCÍA, Fernando. *Étimos griegos. Monemas básicos de léxico científico*. Barcelona: Octaedro, 1998.

FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: introdução à semiótica e ao cubismo. In: *Primitivismo, cubismo, abstração. Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, 85-105.

GONÇALVES, José Aguinaldo. *Laokoon revisitado. Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GONZÁLEZ CRUZ, Iván. *Diccionario vida y obra de José Lezama Lima*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1992.

LABRIOLA, Rodrigo. La carta robada de Lezama Lima: utopía, literatura y política intelectual. Ponencia presentada en el 54 Congreso de Americanistas (Viena 2012). [http://simposio-filosofiauytopia.files.wordpress.com/2012/07/rodrigo-labriola\\_ponencia.pdf](http://simposio-filosofiauytopia.files.wordpress.com/2012/07/rodrigo-labriola_ponencia.pdf) (04/05/2014)

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora. Ecfraisis y lecturas iconotextuales. <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>. (24/10/2013)

ROBAYNA, A. S. Barroco da leveza. Trad. Beatriz Sidou. In: *Revista USP*, São Paulo, dez./jan./ fev., 1990-1991, 135-140.

ROGERS, Franklin R. *Painting and Poetry: Form, Metaphor, and the Language of Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.

SARDUY, Severo. Dispersión. Falsas notas / Homenaje a Lezama. In: *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos sobre crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, 61-89.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso. Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2001.

## Compreensão leitora em meio virtual: a autopercepção de alunos universitários de espanhol

Cristina Vergnano-Junger<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo discute a autopercepção de estudantes de espanhol enquanto leitores e usuários de tecnologias digitais, numa universidade pública do Rio de Janeiro. Trata-se de um estudo de caso, cuja base teórica subjacente abrange os enfoques de leitura unidirecional e multidirecional, o sociocognitivo e o de leitura na era da informação. Os dados foram coletados por meio de uma ficha de identificação de sujeito, com informações sobre faixa etária, ocupação e práticas leitoras e de uso de tecnologia, e por um questionário objetivo. Pudemos identificar um momento de transição no letramento na era digital e indicar questionamentos para estudos futuros de monitoramento leitor.

**Palavras-chave:** compreensão leitora; tecnologias da informação e comunicação; espanhol língua estrangeira.

**Abstract:** This paper discusses the self-perception of Spanish language students as readers and users of digital technologies in a public university in Rio de Janeiro. It is a case study following the concepts of unidirectional and multidirectional reading, socio-cognitivism, and reading in the age of information. Data on age, occupation, reading habits and use of technologies were collected by means of an identification form and an objective questionnaire. It could be identified a transition break point in literacy in the digital era and questions to be addressed in future studies about reading monitoring were highlighted.

**Keywords:** reading comprehension; information and communication technology; Spanish as a foreign language.

---

1 Doutora em Letras Neolatinas – Língua Espanhola (UFRJ); professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: crisvj.uerj@gmail.com. A pesquisa Interleituras (fases 1 e 2) é desenvolvida com bolsa Prociência/UERJ. Teve financiamento APQ1- Faperj/ 2009; Edital Universal CNPq/ 2010 e APQ1 – Faperj/ 2013-2.

## Introdução

Vivemos em uma sociedade letrada, na qual escrita e leitura permeiam uma variedade de atividades, das mais cotidianas às mais especializadas. Neste contexto, a compreensão leitora vem sendo tema de discussões acadêmico-científicas e didático-pedagógicas, tanto no que se refere à sua caracterização, quanto aos problemas e soluções a ela relacionados. Também o incremento das práticas de linguagem mediadas pelas tecnologias da informação e comunicação (TICs) tem promovido o debate, levantando questões relativas ao letramento na sociedade da informação e suas implicações.

Nos últimos anos, no âmbito do Grupo de pesquisa Laboratório de Espanhol Virtual (GRPesq LabEV) e da pesquisa *Interleituras*, viemos discutindo a caracterização do processo leitor em espanhol como língua estrangeira (ELE), em especial com foco na questão das TICs. Estas duas instâncias envolvem pesquisadores de vários níveis de formação e projetos interligados pelo tema da leitura, por uma base teórica sociocognitiva e por metodologias empíricas com sujeitos ou documentos.

No presente artigo, discutimos o tema a partir da autopercepção, enquanto leitores, de estudantes universitários do curso de Português-Espanhol de uma instituição de ensino superior (IES) pública do Rio de Janeiro. Este estudo de caso vincula-se à *Interleituras* por compartilhar alguns de seus instrumentos de coleta de dados, base teórica e por partir de resultados preliminares da pesquisa mais ampla. Seu caráter é exploratório e motivado, em parte, pela observação assistemática das dificuldades apresentadas por estudantes dessa IES diante de tarefas mediadas por um ambiente virtual de aprendizagem (AVA).

Consideramos a leitura como um pré-requisito para qualquer trabalho mediado por computador. Os sujeitos deste caso estavam matriculados numa disciplina com um módulo teórico voltado para a leitura. Assim, defendemos que analisar como se percebem enquanto leitores e usuários de TICs e tecer hipóteses sobre a relação entre autopercepção e desempenho no módulo de leitura ofereceria elementos complementares à *Interleituras*, abrindo espaço para novas etapas empíricas da pesquisa.

Apresentamos, inicialmente, os aspectos teóricos chave com que trabalhamos. Em seguida, descrevemos elementos metodológicos do estudo, contextualizando-o no âmbito da *Interleituras*, para, finalmente, desenvolvermos breves análises e conclusões parciais.

## Revisão teórica

A pesquisa *Interleituras* volta-se para o estudo da compreensão leitora. Um dos pontos de contato que se pode estabelecer entre ela e a turma de Língua Espanhola III, objeto de reflexão deste artigo, é a presença de um módulo de formação



teórico-prática sobre leitura no programa curricular da disciplina. Considerando este aspecto comum entre as instâncias de pesquisa e de ensino-aprendizagem, iniciamos nossas reflexões questionando por que a leitura merece esse destaque e a que tipo de processo leitor nos estamos referindo.

Um primeiro motivo para a valorização da compreensão leitora relaciona-se à prática do professor de línguas estrangeiras (LE). Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de LE - PCN (BRASIL 1998), espera-se, ao menos, um trabalho com foco na habilidade leitora dos alunos (BRASIL 1998:15, 20- 21), com vistas ao desenvolvimento de seu engajamento discursivo. No que se refere às Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio - OCN (BRASIL 2006), embora se enfatize “ensinar um idioma estrangeiro e, ao mesmo tempo, cumprir outros compromissos com os educandos, como, [...], contribuir para a formação de indivíduos [...]” (BRASIL 2006: 90), se mantém a preocupação com o desenvolvimento da leitura e sua relação com o letramento.

No entanto, tradicionalmente a compreensão escrita não foi uma habilidade valorizada no ensino-aprendizagem de LE (DENYER 1999). Isso vem progressivamente mudando, com o respaldo dos documentos governamentais (BRASIL 1998; BRASIL 2006) à sua relevância para a discursividade dos aprendizes, desenvolvimento de seu espírito crítico e de suas relações com a diversidade cultural. Apesar disso, continuamos observando de forma assistemática como persistem valores voltados enfaticamente para os aspectos da produção (em especial da oral) e para as abordagens comunicativas.

Em segundo lugar, consideramos a escrita como uma tecnologia que nos permite registrar, difundir e conservar ideias e conhecimentos (SOTO 2009). Por isso, destacamos sua importância no âmbito escolar como forma de acesso a saberes e de sua transformação. Mas também podemos considerá-la num contexto menos acadêmico, pois muitas atividades cotidianas são mediadas pela letra escrita: acesso a notícias de jornais, mensagens em transportes, informações em comércios, entre outros. Acrescentamos as escritas virtuais – SMS, e-mails, chats, tweets –, tão comuns na atualidade. Assim, a leitura reveste-se de importância como uma chave de acesso a saberes, à reflexão sobre eles e à sua reconstrução, além de estar ativa e participativamente nas atividades cotidianas.

Essas situações estão mais imediatamente relacionadas à língua materna (LM). No entanto, sendo o conhecimento produzido pelas mais variadas culturas em suas respectivas línguas e estando o mundo cada vez mais globalizado, é válido admitir que o estudo de LEs contribui para o aperfeiçoamento dos usos da LM e abre portas a novas realidades e a contextos estrangeiros.

A perspectiva teórica de leitura que assumimos como sendo a que melhor, até o momento, viabilizaria esse desenvolvimento discursivo e reflexivo do aprendiz-leitor é aquela que caracterizamos como multidirecional (VERGNANO-JUNGER 2010). Isso porque requer um leitor ativo, que negocia e reconstrói sentidos, utilizando tanto

o que o texto lhe oferece, como o entrecruzamento de diversos discursos, gêneros, textos, conhecimentos, num diálogo constante. Contextos sociais e históricos, diferentes linguagens e a bagagem do próprio leitor também fazem parte desse processo de ressignificação. Ou seja, sem a intenção de propor um novo modelo de leitura, assumimos a opção de fixarmo-nos no processo em si e em suas características, dentro de uma perspectiva sócio cognitiva e sócio interativa (KOCH; CUNHA-LIMA 2007; MARCUSCHI 2010; NUNES 2005). Isso porque nos preocupamos tanto com os aspectos estratégicos, quanto com os sociais e reconhecemos que processamentos cognitivos podem ser historicamente situados, resultados de interação entre ações de vários indivíduos, como o comentado por Koch e Cunha-Lima (2007: 279).

Denominamos tal perspectiva como multidirecional pela teia de relações/interações estabelecida durante o processamento das várias informações implicadas numa leitura. Centramo-nos no processo de tratar/lidar com a informação, sem ignorar os papéis de leitor, texto e contexto em interação, com tudo o que isso implica.

Outra questão é que não podemos ignorar a presença crescente das TICs nas mais diferentes atividades de nossa vida urbana, muitas das quais relacionadas a atos de leitura. A segunda metade do século XX nos pôs em contato com a expansão dos meios informáticos, para além dos âmbitos militares e acadêmicos. As interfaces mais intuitivas e o avanço nas tecnologias em si foram aspectos que contribuíram para tal incremento (JOHNSON 2001). Hoje, vemos materiais e máquinas digitais nos mais variados ambientes, com diversas aplicações: trabalho, pesquisa, estudo, lazer, interações humanas. Embora seja, em termos históricos, uma realidade nova, não totalmente democrática e universal, não podemos ignorá-la. Também observamos o interesse em pesquisas voltadas para diferentes aspectos das TICs e de seus impactos em nossas vidas e sociedades (BACHER S. 2009; CORDÓN-GARCÍA; LAVID 2005; LOPES 2012; MACHADO 2012; SHEPHERD; SALIÉS 2013).

Um dos itens que vêm ocupando os espaços acadêmicos é a discussão, com conseqüente caracterização, dos textos que circulam e são criados em ambiente virtual. Discute-se: como são, a que gênero pertencem, que implicações trazem para a compreensão e a produção linguística (CASSANY 2012; MAGNABOSCO 2009; MARCUSCHI 2010; 2012). Assumimos que o ambiente virtual está em constante mutação, que novos gêneros textuais (ou adaptações de antigos) surgem com frequência, à medida que evoluem os recursos, formas de acesso e capacidades de armazenamento, processamento e interação. No entanto, há alguns aspectos que podemos considerar relativamente estáveis e bastante unânimes entre vários estudiosos. Esses relacionam-se a como se estruturam os textos virtuais e ao que oferecem ou demandam dos usuários em função de suas características.

Em nossa pesquisa, vimos procurando observar como se dá o processo leitor em ambiente virtual e até que ponto este se diferencia da leitura tradicional de materiais impressos ou manuscritos. Defendemos que, para afirmar que há uma diferença significativa entre ambos os processos, é imprescindível recolher amostras empíricas

para descrevê-los e compará-los. Continuamos construindo conclusões sobre o tema, mas estamos de acordo com vários pesquisadores quanto ao caráter eminentemente hipertextual dos textos virtuais. Isso implica, entre outros pontos, que (COSCARRELLI 2006; CRYSTAL 2002; RIBEIRO 2005):

- a) os diferentes textos se conectam por meio de links, numa rede virtualmente ilimitada, segundo o que seus criadores ofereçam e seus leitores elejam;
- b) observa-se a ausência de um centro específico e uma hierarquia entre as várias partes acessáveis por meio dos links, cuja coesão e relação vão sendo construídas pelo leitor;
- c) a composição dos textos é (ou pode ser) feita conjugando diferentes linguagens (multimodalidade);
- d) as características do ambiente digital permitem que seus textos possam ser acessados de qualquer lugar, viabilizando trabalhos síncronos ou assíncronos, favorecendo a consulta simultânea de vários materiais, inclusive aqueles que estejam sendo usados por diferentes pessoas em distintos espaços;
- e) outras consequências da virtualidade são o caráter efêmero que podem ter/ assumir os materiais disponibilizados na rede, com frequência modificados ou mesmo eliminados dos sites, e sua imaterialidade. O desaparecimento ou a modificação de páginas também gera alterações nos hiperlinks e nas relações que estabelecem entre diferentes textos na rede.

Essas características dos textos em ambiente digital e os gêneros textuais que surgem das necessidades dos usuários de TICs podem ser vinculados/motivados por especificidades do suporte e recursos que este oferece. O conceito de suporte, portanto, adquire relevância quando se trata de discutir a leitura mediada pelas TICs. No entanto, nem sempre sua caracterização tem sido precisa. Marcuschi (2003:10) define-o como “um locus físico ou virtual com formato específico que serve de base ou fixação do gênero materializado como texto”. Destaca, também, que é um elemento importante para a caracterização dos gêneros, embora não haja muitos estudos sistemáticos a seu respeito (MARCUSCHI 2012).

Embora não sigamos a orientação teórica de base enunciativa, reconhecemos como relevante para a discussão sobre o tema a posição apresentada por Maingueneau (2011). O autor inclui no âmbito do suporte não apenas o aspecto material de sua fixação e exibição, conforme propõe Marcuschi (2003; 2012), mas, igualmente, seu transporte, armazenamento e forma de recepção. Trata-se, portanto, de um conjunto complexo, cuja alteração afeta de alguma maneira o(s) gênero(s) textual(ais) que fixa, exhibe, transporta e por meio do(s) qual(ais) interagem os sujeitos.

Assim, assumindo que há possibilidades de aprofundamento do conceito, optamos por adotar a noção de suporte como um complexo que envolve instâncias

físicas/materiais e virtuais por meio das quais os textos (e os gêneros nos quais se inserem) são armazenados, mostrados, transportados e recebidos. Também reconhecemos que os recursos desses suportes podem alterar os textos e gêneros, chegando a possibilitar a (re)criação de novos gêneros textuais. Nesse sentido, voltamos nossa atenção para o suporte digital (conjunto de *hardware* e *software*) e suas implicações no processo leitor, em vista das influências que exerce sobre textos e gêneros.

Partimos do pressuposto de que vários dos procedimentos empregados no processo compreensivo de textos impressos ou manuscritos – inferências, associação entre imagens e texto verbal, identificação de assunto, hierarquização de informações, ativação de conhecimentos prévios de diversas naturezas, entre outros (COLOMER; CAMPS 2000) – podem ser transferidos para atividades de leitura de textos virtuais. Isso porque os textos construídos de maneira hipertextual em ambiente eletrônico, guardadas suas especificidades, são, em última análise, textos apresentados num suporte diferente (COSCARRELLI 2012). No entanto, pontuamos que o leitor tem, também, que aprender a lidar com as especificidades desse novo suporte, cuidar do estabelecimento da coesão entre os hipertextos e manter claros para si seus objetivos e caminhos de leitura, a fim de não se perder em meio a tantas opções (PINHEIRO 2005; RIBEIRO 2005). Embora os procedimentos de controle da leitura sejam desejáveis no meio impresso, no meio digital, somam-se às demandas de conhecimentos tecnológicos que lhes são específicos.

Em educação, em especial no ensino a distância, costuma-se ressaltar o papel das TICs de favorecer a interação, a curiosidade, a autonomia e a construção do conhecimento (LAVID 2005; OEIRAS 1998). No entanto, embora os computadores, a *internet* e os AVA permitam uma série de recursos, é preciso considerar que: (a) o mundo digital não está ainda democratizado; (b) sua utilização depende de uma série de elementos de infraestrutura, nem sempre disponíveis; (c) o trabalho em ambiente virtual demanda maturidade e autonomia leitoras dos estudantes, que necessitam ser exercitadas e desenvolvidas; (d) existe ainda certa resistência aos ambientes virtuais em situações de ensino-aprendizagem; (e) a utilização de ferramentas informáticas não transforma necessariamente a forma de ensinar de tradicional em moderna.

No caso específico das LEs, a facilidade dos docentes de acesso a produtos/ produções de diferentes países, gêneros, temas e finalidades contribuiu para a presença de materiais de origem digital nas aulas. Em trabalhos *off-line*<sup>2</sup>, parte das características originais desses materiais podem perder-se. Portanto, precisamos considerar o impacto e as implicações dessa transposição didática (VERGNANO-JUNGER 2010) e quais seriam as melhores maneiras de explorá-las.

---

2 *Off-line* refere-se ao uso de recursos extraídos de mídias digitais fora do ambiente virtual, geralmente a partir de impressões em papel, oposto ao trabalho *on-line*, diretamente no computador ou *internet*.

Todas essas considerações levam-nos a tentar estabelecer/ identificar os efeitos do emprego da leitura mediada por TICs nas situações educativas. Também fomentam reflexões sobre os conhecimentos e estratégias que os usuários passam a (ou devem) desenvolver diante desse suporte, seus recursos e materiais. O estudo de caso aqui relatado justifica-se no contexto de tais preocupações e nos objetivos e problemas da pesquisa *Interleituras*.

### **Desenho do estudo**

Este estudo de caso desenvolve-se no âmbito da pesquisa *Interleituras*. Trata-se de uma reflexão de caráter exploratório sobre a leitura mediada por TICs em uma turma-caso de estudantes universitários de ELE.

Antes de detalhar o desenho do caso, porém, esclarecemos alguns pontos da *Interleituras*, necessários à compreensão do contexto em que se desenvolve o estudo. A pesquisa *Interleituras* vem desenvolvendo-se a partir de questões voltadas para a descrição e caracterização da leitura em LE, recentemente, enfatizando a mediação por computador e a relação entre leitura e gêneros textuais. O objetivo geral da pesquisa é discutir estratégias utilizadas, conhecimentos acionados, diferenças e semelhanças entre a leitura em suportes impressos e suportes virtuais, como se caracterizam os gêneros textuais do ambiente digital e quais as suas implicações para a leitura. Para isso, vêm sendo utilizados questionários, protocolos e monitoramento de leituras de sujeitos estudantes universitários de espanhol e professores desse idioma. A metodologia vem unindo práticas observacionais e documentais com uma abordagem prioritariamente qualitativa de análise.

Alguns resultados obtidos até o momento mostram que: (a) encontramos duas grandes orientações no processamento do texto durante a leitura – uma unidirecional, centrada num único elemento do processo de cada vez (por exemplo, só no texto, ou só no leitor) e outra multidirecional, como explicitado na revisão teórica; (b) muitas das estratégias utilizadas para ler no computador são semelhantes às usadas nas leituras em outros suportes; (c) a faixa etária do leitor não é necessariamente um fator que facilita ou dificulta a leitura em meio digital; (d) a compreensão e a fluência do processo em meio digital parecem variar em função dos objetivos traçados, gêneros textuais acessados e suportes utilizados (variações no conjunto *hardware/software*).

Esses resultados foram associados à nossa experiência de ensino-aprendizagem de ELE, que, ultimamente, conta com o apoio complementar de recursos de um AVA. Isso demanda dos estudantes uma série de conhecimentos de ordem tecnológica, bem como pressupõe uma leitura crítica e autônoma como pré-requisito, já que os trabalhos *on-line* dependem de comandos escritos.

Nossos sujeitos são estudantes de espanhol numa IES pública do Rio de Janeiro, cuja graduação em Português-Espanhol possui oito períodos de língua espanhola.

A disciplina Língua Espanhola III localiza-se no segundo ano, penúltimo período do módulo básico. Sua carga horária é de seis horas/aula semanais, das quais duas (total de 30 horas semestrais) estão dedicadas ao desenvolvimento de um módulo monográfico de caráter teórico-prático voltado à leitura. O objetivo específico deste conteúdo é descrever a leitura, segundo correntes sociointeracional e enunciativa, usando-a criticamente.

A preocupação com a leitura na IES relaciona-se a dois fatores: um mais geral e outro específico. Primeiro, alinha-se com a atenção à proficiência leitora em LE manifestada nos PCN e OCN (BRASIL 1998; 2006), motivando sua inclusão no processo de formação dos futuros professores. Segundo, considera o impacto positivo do curso de Especialização voltado para leitura oferecido pela IES a partir de 1994.

O trabalho nesse módulo conjuga reflexão sobre os diferentes modelos de compreensão escrita, estudo dos seus aspectos teóricos, análise de amostras de leitura e aplicação dos conceitos em atividades leitoras práticas. A partir de 2011, a preocupação com a leitura mediada por computadores passou a fazer parte dos temas abordados. Tal inclusão se deve, em parte, aos resultados parciais da pesquisa *Interleituras* e também à observação assistemática de duas situações. Por um lado, está a crescente interação entre pessoas por meio de ambientes virtuais. Por outro, há as dificuldades que, contraditoriamente a tal crescimento, os alunos universitários apresentam quando se trata de mediar atividades acadêmicas por computador. A proposta foi enriquecida pelos recursos de um laboratório virtual em Moodle<sup>3</sup>, com a criação de um “curso” complementar ao presencial de Língua Espanhola III. Não só fomentou discussões e atividades, mas permitiu vivenciar a experiência de ler em suporte digital de forma crítica e reflexiva, num contexto acadêmico.

O estudo de caso foi desenvolvido com uma turma de dezesseis (16) estudantes, a maioria entre vinte e trinta anos<sup>4</sup>. Destes, sete foram excluídos, pois não quiseram participar da pesquisa ou não realizaram todas as coletas de dados. As análises, portanto, referem-se a materiais coletados junto a nove estudantes da turma-caso.

Além das aulas e trabalhos presenciais, foram-lhes apresentadas seis unidades em ambiente virtual, com acesso exclusivo para alunos de Língua Espanhola III. Embora não faça parte do programa da disciplina, em função da afinidade entre o módulo de leitura do curso e os objetivos e problemas da *Interleituras*, aplicamos, também, os primeiros instrumentos de coleta de dados da pesquisa: a ficha de informante e o questionário. Ambos objetivam fornecer elementos para caracterizar o perfil de leitor e usuário de TICs dos sujeitos, com base em suas autopercepções.

---

3 Moodle: AVA gratuito e livre para criar, aplicar, monitorar e administrar cursos e atividades didáticas. Maiores informações consultar: <http://moodle.org/>.

4 Do total de 09 alunos participantes da pesquisa, 6 tinham entre 20 e 30 anos, 1 entre 17 e 20 anos, 1 entre 30 e 40 e 1 entre 40 e 50 anos.

Na *Interleitur*s, há uma etapa empírica de verificação da prática leitora por meio de monitoramento com protocolos das atividades de leitura. Neste estudo, porém, em função de dificuldades de operacionalização, foram utilizados como *corpus* apenas as respostas ao questionário e à ficha de informante. Desse modo, os dados apresentados aqui nos permitem estabelecer um perfil imaginado e autopercebido desses leitores futuros professores de ELE. Esses pressupostos serviram como diagnóstico na disciplina e foram colocados em diálogo com processos e produtos em sala de aula, discutidos com os alunos, a fim de compor um quadro para a reflexão sobre relevância e adequação das práticas pedagógicas e dos conteúdos inseridos no contexto da disciplina. Os resultados obtidos desta forma abrem espaço para hipóteses e conclusões preliminares e parciais, base para o aprofundamento do estudo, com a inclusão do monitoramento leitor em etapas futuras.

Na ficha (Figura 1) recolhem-se dados sobre: faixa etária, gêneros textuais/ fontes mais consultados para distintos tipos de leitura, tempo destinado à leitura e usos do computador, bens informáticos possuídos ou acessados e como cada sujeito se autodenomina enquanto usuário de TICs.

FICHA DE INFORMANTE

Código do informante: \_\_\_\_\_ Data de preenchimento: \_\_\_\_\_

a) Sua faixa etária é de:  
 17 a 19 anos;  20 a 25 anos;  26 a 30 anos;  31 a 40 anos;  41 a 50 anos;  mais de 50 anos.

b) Enquanto leitor, você costuma ler com que frequência textos:

	NUNCA	POUCO	ÀS VEZES	MUITO	SEMPRE
acadêmicos					
de divulgação científica					
jornalísticos					
literários					
de referência					
variados de lazer					
da Internet					
informativos em língua espanhola					
literários em língua espanhola					
de estudo e/ou trabalho em língua espanhola					

Outros. Quais e com que frequência?  
 \_\_\_\_\_

c) Seu tempo gasto com leituras pode ser distribuído ao longo da semana, em média, da seguinte forma:

	menos de 1 hora diária	de 1 a 3 horas diárias	de 3 a 5 horas diárias	mais de 5 horas diárias
leitura para estudo				
leitura para trabalho				
leitura para lazer				
leitura em língua espanhola				

d) Seu tempo gasto com atividades no computador pode ser distribuído ao longo da semana, em média da seguinte forma:

	menos de 1 hora diária	de 1 a 3 horas diárias	de 3 a 5 horas diárias	mais de 5 horas diárias

Figura 1- Fragmento da ficha de informante

As informações partem exclusivamente dos sujeitos. As interpretações do que sejam os graus quantitativos para cada tópico (“nunca”, “pouco”, “às vezes”, “muito” e “sempre”) podem ser bastante subjetivas e apresentar variação entre indivíduos,

favorecendo uma análise qualitativa. O mesmo vale para as horas que afirmam destinar à leitura ou uso do computador. Para efeito de avaliação, convencionamos trabalhar com a média das faixas de horas informadas. Essa decisão de caráter didático-metodológico facilita a estimativa de uma média de horas diárias utilizadas pelos sujeitos em suas atividades de leitura de textos impressos ou mediadas pelo computador. Destacamos que não temos uma preocupação estrita com o aspecto quantitativo, mas com o que pode ser assumido como uma tendência a destinar um determinado volume de horas a certas atividades.

Para efeito de discussão, consideramos apenas os valores mais altos (“muito” e “sempre”) atribuídos aos objetos de leitura e bens informáticos. Rejeitamos as alternativas mais baixas por representarem a total ausência do aspecto em estudo, ou valores muito baixos e imprecisos.

O segundo instrumento aplicado foi o questionário da *Interleituras*. Este possui 116 assertivas sobre conceitos de leitura e sua prática, sobre uso dos computadores e leitura de textos virtuais, distribuídas em seis temas. Cada participante deveria assinalar um grau de concordância seguindo uma escala, segundo suas crenças, conhecimentos e experiências, para cada assertiva (Figuras 2, 3 e 4).

#### QUESTIONÁRIO SOBRE PERFIL LEITOR E DE USUÁRIO DAS TICs

Prezado informante:

Este questionário é o primeiro instrumento de coleta de dados da pesquisa *Interleituras*. Com ele vamos recolher suas impressões e crenças a respeito de leitura e do uso das tecnologias da informação e comunicação. Não há respostas certas ou erradas. Portanto, seja o mais preciso e sincero ao responder cada item. Através de sua contribuição começaremos a entender o que caracteriza determinados perfis de leitores e usuários das TICs.

O questionário está composto de frases afirmativas sobre alguns conceitos e práticas relacionados ao tema da pesquisa, organizados em blocos. Após ler cada uma, você deverá marcar um X no quadro correspondente à sua avaliação do conteúdo da frase. Em cada caso, será explicitado a que corresponde cada grau – de 1 a 5. Se não quiser responder a algum quesito, marque o quadrinho referente ao sinal de vazio (∅).

Desde já, agradecemos por sua inestimável participação.

Equipe da pesquisa *Interleituras*.

Pesquisador ou assistente de pesquisa responsável pela coleta: \_\_\_\_\_

*Figura 2 – Cabeçalho do questionário*

Embora os alunos tenham respondido o instrumento integralmente, optamos por discutir apenas os temas 3 e 5: “como os sujeitos leem em ELE” e “como leem textos virtuais”. Isso porque, neles, a teoria dos demais temas é apresentada sob uma forma aplicada, podendo ser também discutida.



3. Com relação à maneira como desenvolvo minha leitura em espanhol, posso afirmar que quando eu leio...

1 – NUNCA; 2 – QUASE NUNCA; 3 – ÀS VEZES; 4 – MUITAS VEZES; 5 – SEMPRE; ø – NÃO QUERO OPINAR

ASSERTIVAS	1	2	3	4	5	ø
38. Começo pelo princípio e sigo rigorosamente até o final.						
39. Dou uma olhada no geral e seleciono pedaços que me interessam mais.						
40. Olho antes o final.						
41. Procuo no índice para definir o que vou ler.						
42. Procuo as referências bibliográficas primeiro.						
43. Leio só os resumos ou pequenas introduções que apresentam textos de jornal, artigos etc.						
44. Leio prólogos, prefácios e apresentações.						
45. Leio as notas de rodapé e/ou as de fim de texto.						
46. A leitura de textos de estudo e trabalho é fragmentada, voltada para as partes que me interessam diretamente.						
47. Leio várias coisas ao mesmo tempo.						
48. A leitura de textos literários ou de lazer é feita até completar a obra.						
49. Procuo tirar minhas dúvidas de vocabulário com dicionários.						
50. Diante de palavras desconhecidas, faço inferências.						
51. Diante de um texto muito difícil e com palavras desconhecidas costumo desistir da leitura.						
52. Tomo notas sobre a leitura e sublinho as partes que considero relevantes.						
53. Faço resumos e fichas de leitura de textos de estudo e/ou trabalho.						
54. Levo em consideração as imagens que aparecem no material lido para compreendê-lo.]						

Figura 3 – Fragmento do tema 3 do questionário

5. Ao ler textos virtuais, recorro às seguintes estratégias:

1 – NUNCA; 2 – QUASE NUNCA; 3 – ÀS VEZES; 4 – MUITAS VEZES; 5 – SEMPRE; ø – NÃO QUERO OPINAR

ASSERTIVAS	1	2	3	4	5	ø
90. Faço uma primeira leitura da <i>homepage</i> para filtrar e localizar informações que me interessem.						
91. Acesso os <i>links</i> indistintamente.						
92. Acesso <i>links</i> relacionados aos meus objetivos de leitura.						
93. Controlo a abertura de páginas, retornando ao ponto de partida e recuperando meu objetivo original.						
94. Me perco e mudo de objetivo ao abrir sucessivas páginas durante uma sessão de navegação.						
95. Utilizo buscadores especializados para encontrar textos/imagens com a temática que procuro.						
96. Utilizo quaisquer buscadores para encontrar textos/imagens com a temática que procuro.						
97. Levo em consideração as imagens e outros recursos semióticos presentes nos <i>sites</i> para compreender o material lido.						
98. Consulto dicionários e enciclopédias virtuais enquanto leio, para sanar dúvidas e dificuldades.						
99. Interrompo a leitura virtual, ante dificuldades, para procurar fontes impressas que me ajudem.						
100. Procuo inferir significados de vocabulário e assuntos durante a leitura, usando o material presente na própria página, para melhor compreender o texto.						
101. Estabeleço hipóteses de leitura sobre o conteúdo do <i>site</i> por pistas presentes na <i>homepage</i> (de abertura), para avaliar se vale a pena lê-la.						
102. Estabeleço hipóteses de leitura sobre o conteúdo do <i>site</i> por pistas presentes na <i>homepage</i> (de abertura), para organizar meu processo de navegação.]						

Figura 4 – Fragmento do tema 5 do questionário

O módulo da disciplina propõe desenvolver conceitos teóricos, portanto, não era requerido que eles fossem conhecidos *a priori*. Interessou-nos conhecer como esses sujeitos se veem enquanto leitores em suportes e circunstâncias distintas, considerando a especificidade da LE, num momento que antecedeu a introdução dos conteúdos específicos da disciplina.

Após a aplicação da ficha e do questionário, iniciou-se o trabalho sobre leitura na disciplina, com complementação num AVA. Neste, havia uma unidade conceitual sobre o que é ler com vídeos, tarefas, textos teóricos digitalizados e estudo dirigido para sistematizar conceitos. Outras unidades apenas serviam como apoio, oferecendo textos teóricos digitalizados e fóruns para sua discussão. Neste artigo, a participação no *site* foi considerada apenas como base para hipóteses de contraponto com as autopercepções coletadas pelos instrumentos iniciais.

## Resultados e discussão

Pudemos observar pelas fichas que os textos mais lidos são os “acadêmicos” (7 sujeitos), seguidos pelos “literários” e “variados textos da *internet*” (6 sujeitos em cada). Isso, provavelmente, reflete sua própria formação e a exigência de estudar textos indicados por seus professores, de caráter acadêmico e literário. Contraditoriamente, houve baixa indicação de leitura de “textos informativos”, “de estudo”, “trabalho” e/ou “literários” em espanhol, considerando as escolhas anteriormente citadas e o fato de serem estudantes desse idioma. Os textos de *internet* foram alvo de atenção de seis sujeitos, todos na faixa etária entre 20 e 30 anos.

A leitura não está associada ao lazer para este grupo, em sua maioria. Isso porque apenas 2 sujeitos apontaram realizar sempre leituras com essa finalidade.

Em termos de carga horária de leitura, a maior destinação é para estudo, aproximadamente 2h e meia diárias, compatível com sua situação de estudantes universitários. Contraditório, no entanto, é que o segundo maior tempo haja sido destinado à leitura de textos em espanhol, quando estes apareceram em tão baixa incidência entre os materiais de leitura mais utilizados (item anterior da ficha). Leitura para lazer ocupou a média de 1h e 35 min diária, enquanto a de trabalho, 1 h e 15 min diária. Novamente, estranha observar a incongruência entre o baixo interesse por leituras de lazer e a quantidade de horas destinadas a tal atividade.

Tecemos duas hipóteses sobre horas de leitura que podem tornar-se questões para estudos futuros: ou não estão claras as fronteiras entre as atividades, ou seu conceito do que é ler e quais são os objetos de leitura não incluem atividades mais “mecânicas”, como os estudos de “pontos” da matéria ou recebimento de mensagens.

As leituras, segundo os sujeitos, se realizam, prioritariamente ao longo da semana e, na maioria dos casos, em casa, embora possam ser realizadas no trabalho e na faculdade.

Com relação aos bens informáticos, todos têm acesso a computador, mas dois apenas no trabalho ou na faculdade. A *internet* é principalmente acessada com banda larga e as redes são em geral a cabo. Entre os equipamentos periféricos e complementares, chamaram atenção a presença de caixas de som (7 sujeitos), mas

não de impressora (5 sujeitos), ou gravador de CD/DVD (4 sujeitos). Escâner, câmera e microfone são mais raros (3 sujeitos em cada). Isso nos mostra que o acesso aos bens informáticos não abarca variedade de artefatos. Isso pode indicar que os usos de computadores se voltam mais à leitura e produção de textos na tela, não necessariamente para impressão, e que a audição de músicas e assistência de vídeos pode incluir-se entre práticas frequentes mediadas por TICs. Atividades de tratamento/ produção de imagens e áudio, pela indicação escassa de *hardwares* compatíveis, parecem fora dos hábitos desses sujeitos.

Segundo sua própria auto avaliação, no que se refere ao seu relacionamento com computadores, dois sujeitos se consideram ainda aprendizes; dois, curiosos; quatro como relativamente autônomos e apenas um como muito hábil e autônomo. Nos espaços para comentários discursivos sobre o tema, fica claro o quão ampla pode ser a gama de razões para se classificar como determinado tipo de usuário e como é subjetivo o critério de valor empregado. O fato de não saber várias coisas sobre computadores serviu tanto para justificar a classificação como “relativamente autônomo”, como para “curioso”. Utilizá-los no lazer e estudo foi suficiente para garantir a um informante sua autodenominação como “muito hábil e autônomo”. No entanto, outro, que também destacou seus vários usos para o computador, se considerou apenas como “relativamente autônomo”. Para esta classificação, puderam-se observar, ainda, dois movimentos: alguns observaram o que usam e fazem como critério para justificar a classificação, enquanto outros preferiram apontar suas limitações como fator para a autonomia relativa. E, contradizendo alguns autores que associam a faixa etária como um elemento que determine seu perfil, os dois informantes que se apresentaram como “aprendizes” estão nos extremos opostos das faixas etárias: entre 40 e 50 anos e entre 17 e 20 anos – fato que surpreende com base nessas expectativas teóricas.

A partir do segundo instrumento aplicado – o questionário – foi possível traçar um breve quadro dos perfis de auto percepção sobre comportamentos leitores desse grupo. Em quatro casos, as leituras de estudo apresentaram-se como fragmentadas, provavelmente, devido ao trabalho frequente com capítulos isolados ao invés de livros completos ou artigos científicos (S3, S7, S11 e S13<sup>5</sup>). A leitura linear, do princípio ao fim, pareceu ser uma tendência ligada ao perfil unidirecional (cf. seção “Desenho do estudo”), aparecendo em sete dos nove sujeitos (exceções: S6 e S13). Tal tendência foi, também, reforçada em alguns pela ausência da prática de leituras concomitantes<sup>6</sup> (S3, S5, S6 e S7). Apesar disso, seis dos nove sujeitos garantiram estabelecer relações entre diferentes textos lidos. Isso se contrapõe à

5 Os 9 sujeitos foram identificados apenas por S seguido de uma numeração, indicando sua posição entre os dezesseis alunos da turma.

6 Entendemos a “leitura concomitante” como a prática de consultar vários textos afins numa sessão de leitura, atividade essencial ao desenvolvimento de estudos críticos e de pesquisa, pela confrontação de fontes, correntes teóricas e posicionamento de autores diversos.

perspectiva unidirecional da linearidade e da falta de intertextualidade manifestada na alta valorização das assertivas que tratavam desse aspecto. S13, S11 e, às vezes, S4 também admitiram a prática de dar uma olhada geral no texto (*skimming*) antes da leitura, a fim de selecionar partes que lhes interessam mais, outro procedimento estratégico multidirecional.

Quanto a outras estratégias metacognitivas de leitura que favorecem um perfil multidirecional, destacamos o fato de que oito sujeitos disseram levantar hipóteses sobre o que leem (exceto S13). No entanto, só S3 reconheceu a necessidade de testá-las ao longo da leitura. A proposição de objetivos também apareceu em seis dos nove alunos (S3, S4, S5, S7, S10), embora, no caso de S7, isso só ocorra às vezes. Outro elemento reconhecido como importante foi o conhecimento do assunto do texto por sete dos sujeitos (excluindo S3 e S4) e a consideração das imagens como parte do texto e aspecto que pode contribuir para a construção de sentidos (S3, S5, S6, S7, S10, S11 e S13).

O uso de inferências foi valorizado por sete alunos (exceto S7 e S11), mas, ao lado disso, seis indicaram o dicionário como fonte para tirar dúvidas (embora S9, S10 e S3 talvez utilizem ambos). O aspecto linguístico mereceu atenção, também, em outro elemento do questionário: o conhecimento gramatical. Este foi muito valorizado por oito dos nove sujeitos, tendo sido relativizado apenas pelo aluno S6. Isso sugere uma preocupação com a forma e uma tendência ao perfil leitor unidirecional centrado no texto, apesar de coexistir com vários elementos multidirecionais em percepções de diferentes informantes.

O que se conclui, portanto, a partir das respostas ao questionário quanto às práticas leitoras em ELE é que os sujeitos tendem conceitualmente a perfis híbridos, com elementos centrados tanto no texto quanto em relações multidirecionais/interativas na leitura. Chama atenção a valorização intensa do elemento gramatical. Isso, provavelmente, se explica pela preocupação com a forma de um idioma estrangeiro ainda em aprendizagem. Mesmo assim, destacamos como, nas percepções desses sujeitos, o domínio dos elementos sistêmicos ganha preponderância, inclusive, sobre outros aspectos considerados relevantes para construir sentidos, como a proposição e a testagem de hipóteses, a intertextualidade e o estabelecimento de objetivos de leitura.

Em termos da relação entre os sujeitos e o contexto da leitura virtual, os nove afirmam acessar *links* relacionados ao assunto e/ou aos seus objetivos e, com exceção dos sujeitos S4 e S13, todos os demais dizem monitorar muito a abertura de páginas e caminhos de ida e volta em cada acesso. Apesar de tal auto percepção de monitoramento e controle, apenas dois sujeitos não afirmaram perder-se. Afirmam, também, fazer uso frequente de buscadores, em geral, especializados. Dicionários virtuais fazem igualmente parte dos recursos citados por todos.

Quanto à multimodalidade típica dos ambientes virtuais, a observação das imagens é valorizada por sete dos nove sujeitos, corroborando o que já haviam apontado na leitura em ELE. Um deles (S7) disse fazê-lo às vezes e outro (S10) raramente.

No que se refere às estratégias leitoras adaptadas à realidade virtual, consideramos relevante o fato de apenas um dentre os nove (S6) admitir o estabelecimento de objetivos de leitura, embora para declarar que os altera com frequência. A volatilidade das páginas *web* e a possibilidade de constante mudança de caminhos durante a leitura propiciada pelos *hiperlinks* talvez sejam o motivo do caráter pouco rígido dos objetivos propostos pelo sujeito.

Com relação à proposição de hipóteses, isso ocorre às vezes, segundo os sujeitos S7, S11 e S13, e muitas vezes para S3, S5, S6, S9 e S10. Não se trata, porém, necessariamente de hipóteses sobre o assunto, mas sobre aspectos que auxiliam na organização do processo de navegação (hipóteses procedimentais).

A realização de inferências (sobre termos desconhecidos ou sobre conteúdos das páginas) é outra estratégia citada por S4, S5, S6, S7, S9, S10 e S13. Mas, nos quatro primeiros casos, só afirmam fazê-las “às vezes” ou “muito pouco”. Uma leitura geral do *site* para decidir sobre caminhos de leitura e navegação é outro procedimento muito indicado por S4, S5, S7, S10 e S11. Note-se que, no caso das leituras em ELE, apenas três sujeitos disseram praticar uma leitura geral prévia.

O caráter efêmero e a facilidade de publicar na *internet* fazem com que, por um lado, as páginas mudem constantemente e, por outro, seja difícil precisar autorias. Sendo assim, o meio acaba implicando a necessidade de criar mecanismos de avaliar e validar a idoneidade das fontes e informações. No entanto, entre os sujeitos, apenas três (S3, S5 e S9) dizem costumar fazê-lo muito ou sempre.

Finalmente, ao serem perguntados sobre se sentiam falta de acesso a materiais impressos na navegação e leitura em suporte virtual, os posicionamentos ficaram divididos: três dizem que nunca (S3, S5 e S11), três que sim (S4, S6 e S9) e três o sentem “às vezes” ou “quase nunca” (S7, S10 e S13). Além de haver uma distribuição equilibrada entre uso ou não desse apoio, pudemos perceber que isso não parece estar necessariamente relacionado à faixa etária. Embora os sujeitos mais velhos, S4 (entre 40 e 50 anos) e S9 (entre 30 e 40 anos), estejam entre os que buscam o apoio de impressos durante a leitura virtual, o mais novo, S7 (entre 17 e 20 anos) também diz fazê-lo às vezes. Em nossa amostra, há indícios de que essa relação idade/proficiência digital, associada a uma geração digital de pessoas mais jovens em oposição aos mais velhos (PRENSKY 2001), pode ser relativizada e merece estudos observacionais mais aprofundados.

## Conclusões

Este estudo faz parte de um quadro mais amplo de pesquisa, ainda em processo. Devido ao seu caráter de estudo de caso e ao fato de discutir a auto percepção dos sujeitos, não pode ser utilizado para generalizações sobre a leitura em meio digital. No entanto, nos fornece alguns elementos para reflexão sobre o tema e elaboração de questões para estudos posteriores.

Em primeiro lugar, posicionamentos teóricos afirmam que a faixa etária e o nascimento dentro ou anterior à era digital afetam o perfil do usuário das TICs (PRENSKY 2001). Embora possam fazer sentido, merecem, em nossa avaliação, certa relativização. Concordamos com Cassany (2011) que classificações como as de nativo e imigrante digital precisam ser discutidas, pois há outros fatores envolvidos na questão do letramento na atualidade. Entre nossos sujeitos, vimos que a auto percepção enquanto usuários de TICs pode surpreender. Não os acompanhamos num monitoramento leitor individual. No entanto, seu desempenho no AVA durante a disciplina nem sempre foi eficaz, independentemente da faixa etária. O letramento prévio mais desenvolvido, inclusive em ELE e em meios impressos, mostrou-se como elemento compensador de dificuldades tecnológicas nas discussões em aula. E o domínio leitor pareceu confirmar-se como pré-requisito ao uso proficiente dos recursos *on-line*. Perguntas a responder a partir desse aspecto, então, seriam como e até que ponto a faixa etária pode ser determinante nesse campo do letramento e que outros fatores entram em jogo na leitura em suporte digital.

Outro aspecto que destacamos se relaciona ao reconhecimento do uso de estratégias durante o processo leitor. Não identificamos a percepção diferenciada de estratégias para meios impresso e virtual, exceção feita ao monitoramento da abertura de páginas ou ao uso de *links* relacionados ao tema dos textos lidos. A citação (ou não) de determinados procedimentos metacognitivos de leitura volta-se mais àqueles descritos tradicionalmente para a leitura em papel, como levantamento de hipóteses ou inferência. Outros pontos para estudo seriam, portanto, que procedimentos estão sendo utilizados e para quê, se há ou não transferência de estratégias entre suportes.

Também destacamos como a presença do suporte impresso ainda faz falta na fala de alguns sujeitos e como aspectos multimodais são menosprezados por uns poucos informantes em suas declarações. Aparecerão esses aspectos de forma diferenciada na prática? Como?

A próxima etapa necessária deste estudo é o monitoramento individual das leituras dos estudantes. Mas parece-nos plausível considerar que o uso dos meios informáticos e a leitura em ambiente virtual estão num momento de transição, inclusive no imaginário dos usuários. As pessoas ainda estão ajustando-se aos novos padrões e construindo caminhos para o desempenho da atividade leitora nesse suporte. Durante as aulas, inclusive no laboratório de informática, os alunos

demonstraram dificuldade em validar fontes e informações acessadas e manifestaram desconforto ao realizar tarefas de leitura e escrita acadêmicas diretamente no AVA. Portanto, a observação empírica controlada de suas práticas mediadas por computador pode esclarecer mais precisamente os parâmetros dessa transição.

Defendemos que o domínio da leitura numa perspectiva multidirecional e crítica é um fator importante para o desenvolvimento da leitura na tela. Também precisamos considerar o conhecimento prévio das ferramentas informáticas, que dão acesso aos textos em suporte virtual. No que se refere à leitura em LE, reconhecemos que lidar com uma nova língua leva a uma valorização natural da forma. É importante, porém, relativizar esse conhecimento, dando-lhe importância como mais um dos elementos capazes de promover o acesso à informação e viabilizar a construção de sentidos.

Para implementar propostas de formação de formadores de leitores que contemplem o cenário atual, com crescente mediação informática, esses são aspectos relevantes a considerar. No entanto, no referente às especificidades do processo leitor mediado por TICs, deve somar-se aos estudos sobre auto percepção a observação empírica sistemática. A partir dela, poderemos responder essas e outras questões, contribuindo para desenhos mais eficazes de pesquisa e ensino-aprendizagem.

### Referências bibliográficas

BACHER, Silvia. *Tatuados por los medios: dilemas de la educación en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

BRASIL. MEC. *Parâmetros Curriculares Nacionais– 3o e 4o ciclos do Ensino Fundamental -Língua Estrangeira*. Brasília: MEC/SEB, 1998.

\_\_\_\_\_. *Orientações curriculares nacionais para o ensino médio – linguagens, códigos e suas tecnologias*, vol. 1. Brasília: MEC/SEB, 2006.

CASSANY, Daniel. *Después de internet...Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*, n. 57,12-22, abril, 2011.

\_\_\_\_\_. *En-línea; leer y escribir en la red*. Barcelona: Anagrama, 2012.

COLOMER, T.; CAMPS, A. *Enseñar a leer, enseñar a comprender*. 1ª reimp. Madrid: Celeste, 2000.

CORDÓN-GARCÍA, J. A.; LOPES, C. A. El libro electrónico: invarianzas y transformaciones. In: *El profesional de la información*, v. 21, n. 1, 83-90, 2012.

COSCARELLI, C. V. (org.). *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

\_\_\_\_\_. Texto versus hipertexto na teoria e na prática. In: COSCARELLI, C. V. (org.). *Hipertextos na teoria e na prática*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, 147-54.

- CRYSTAL, D. *El lenguaje e internet*. Madrid: Cambridge, 2002.
- DENYER, M. *La lectura: una destreza pragmática y cognitivamente activa*. España: Universidad Antonio de Nebrija, 1999.
- DIAS, S. Q. P. Leitura e produção de textos. In: *UNISANTA Humanitas*, v. 2, a. 1, 2012, 162-73.
- FERREIRA, S.P.A.; DIAS, M.G. B.B. Leitor e leituras: considerações sobre gêneros textuais e construção de sentidos. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, n. 18(3), 2005, 323-29.
- JOHNSON, S. *Cultura da Interface - como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Ed. Bras. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- KOCH, I. V.; CUNHA-LIMA, M. L. Do cognitivismo ao sociocognitivismo. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A.C. (org.) *Introdução à lingüística; fundamentos epistemológicos*, v.3. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2007, 251-300.
- LAVID, J. *Lenguaje y nuevas tecnologías; nuevas herramientas, métodos y herramientas para el lingüista del siglo XXI*. 1. ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- MACHADO, J. C. Um estudo de política de língua no ciberespaço: abordagens para significar línguas. In: *Revista Abeache*, ano 2, n. 2, 2012, 241-58.
- MAGNABOSCO, G. G. Gêneros digitais: modificação na e subsídio para a leitura e a escrita na cibercultura. In: *Revista ProLíngua*, v. 2, n. 1, 2009, 90-101.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- MARCUSCHI, L. A. A questão do suporte dos gêneros textuais. In: *Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB)*, João Pessoa, v. I, n.1, 2003, 9-40. Disponível em: <<http://goo.gl/41siUU>>. (03/08/2013).
- \_\_\_\_\_. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A.P. MACHADO, A.R. BEZERRA, M.A. (orgs.) *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola, 2010, 19-38.
- \_\_\_\_\_. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 1ª ed. 5ª reimpr. São Paulo: Parábola, 2012.
- NUNES, M.B.C. Visão Sócio-interacional de Leitura. In: T.G. SALIÉS (org.) *Oficina de Leitura Instrumental: Planejamento e Elaboração de Materiais; coletânea de documentos*. Rio de Janeiro, IPEL/PUC-Rio, 2005, s/p. [CD-ROM]
- OEIRAS, J. Y. Y. *ACEL – Ambiente Computacional Auxiliar ao Ensino/Aprendizagem a Distância de Línguas*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação). Instituto de Computação da UNICAMP, Campinas, 1998. Disponível em: <<http://goo.gl/Uysl9h>>(09/03/2006).
- PINHEIRO, R. C. Estratégias de leitura para a compreensão de hipertextos. In: ARAÚJO, J. C. BIASI-RODRIGUES, B. (org) *Interação na Internet: novas formas de usar a linguagem*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.



PRENSKY, M. Digital natives, digital immigrants. In: *On the Horizon*, vol. 9, n. 5, October 2001, 1-6, MCB University Press. Disponível em <<http://goo.gl/HpOegq>>(30/01/2014).

RIBEIRO, A.E. Ler na tela – letramento e novos suportes de leitura e escrita. In: COSCARELLI, C.V.; RIBEIRO, A. E. (orgs.). *Letramento digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas*. Belo Horizonte: CEALE, 2005.

SHEPHERD, T. G.; SALIÉS, T. G. (orgs.). *Linguística da Internet*. São Paulo: Contexto, 2013.

SOTO, U. Ensinar e aprender línguas com o uso de (novas) tecnologias: novos cenários, velhas histórias? In: SOTO, U. et. al. *Novas tecnologias em sala de aula: (re)construindo conceitos e práticas*. São Carlos: Claraluz, 2009.

VERGNANO-JUNGER, C. Elaboração de materiais para o ensino de espanhol como língua estrangeira com apoio da internet. In: *Calidoscópico*. [S.l.]: Unisinos, v.8, n.1, jan./abr. 2010, 24-37.

---

# Vozes do Atlântico Negro: história, memória e identidades transculturadas em *La Isla Bajo El Mar*, de Isabel Allende

Bruna Fernandes Cunha<sup>1</sup>  
Maria Josele Bucco Coelho<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho objetiva analisar o romance de Isabel Allende, *La Isla Bajo El Mar* (2009) - que revisita o momento da Revolução Haitiana de 1791 - observando em que medida esta obra insere-se no subgênero Novo Romance Histórico de Mediação. A partir dos estudos sobre as formações culturais provenientes da diáspora africana do sociólogo Gilroy, para quem “ao aderir à diáspora, a identidade pode ser levada à contingência, à indeterminação e ao conflito” (GILROY, 2012: 19) este estudo analisará as estratégias discursivas que dão voz à protagonista, uma escrava haitiana, e observará como esta, por força de sua posição, no momento histórico apresentado no romance, adaptou-se às convenções sociais brancas/europeias, ao mesmo tempo em que transmitiu as tradições negras.

**Palavras-chave:** literatura hispano-americana contemporânea; Novo Romance Histórico de Mediação; mulher negra.

**Abstract:** The aim of this study is to analyze the novel *La Isla Bajo El Mar*, written by Isabel Allende, published in 2009. The novel revisits the moment of the Haitian Revolution in 1791, and this study sees how this book can be inserted in the Contemporary Historical Novel genre. In the light of the studies about cultural formation of African Diaspora done by the sociologist Gilroy, this paper will observe the discursive strategies of the novel's protagonist, analyzing the manner a Haitian slave woman adapted herself to European/white social traditions and, at the same time, transmitted the African ones.

---

1 Graduanda do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná. E-mail: brunafc.fc@gmail.com.

2 Professora de Literaturas Hispânicas da Universidade Federal do Paraná. E-mail: mjosele@yahoo.com.br.

**Keywords:** contemporary historical novel; Latin American historical fiction; African-Haitian woman.

### O discurso contestador na narrativa de extração histórica

Literatura e história sempre estiveram muito próximas, pois são discursos narrativos que refletem sobre a trajetória e o comportamento humano, contribuindo para a construção de identidades coletivas e individuais. Enquanto a História - comprometida com o relato daquilo que 'realmente' aconteceu – tem status de objetividade e cientificidade, a Literatura é atrelada ao reino das verdades subjetivas, relativas.

Da confluência entre literatura, memória e história surge o romance histórico, gênero narrativo híbrido que desperta grande interesse no público leitor tanto em seu modelo tradicional, criado por Walter Scott no início do século XIX, como os novos romances históricos que surgem na segunda metade do século XX. Especialmente na América Latina, a partir da década de 80 do mesmo século, também ganham espaço os chamados novos romances históricos de mediação<sup>3</sup>.

Segundo Fleck (2008), este último gênero conjuga características do romance histórico tradicional com marcas das novas novelas históricas, empregando estratégias textuais como a polifonia, a intertextualidade e a paródia. No entanto, o novo romance histórico de mediação não utiliza exageradamente anacronias, tempos sobrepostos e carnavalização, mantendo assim uma estrutura linear, o que torna a leitura acessível para um maior público (FLECK 2008: 82). Nesse sentido, pode ser considerado como uma narrativa de extração histórica contemporânea na medida em que, ao apresentar os fatos passados, busca problematizá-los, apresentando aspectos até então desconsiderados pelo discurso historiográfico. Tais narrativas assumem uma postura questionadora ao recuperar o passado a partir da perspectiva

3 Para a grande maioria dos críticos, o romance histórico foi criado por Walter Scott, no início do século XIX. Nesse modelo tradicional, o enredo centrava-se em um episódio amoroso problemático envolvendo personagens e fatos fictícios, e se desenvolvia em um ambiente histórico construído de maneira realista e condizente à historiografia oficial. Ao longo do século XIX, autores como Victor Hugo, Flaubert e Tolstói trouxeram significativas mudanças a este modelo, apresentando distintas maneiras de narrar momentos históricos. No século seguinte o romance histórico continuou a sofrer transformações, relacionadas às novas concepções históricas e literárias. Surge, então, na América Latina o chamado novo romance histórico, onde o fato histórico ganha outro espaço na narrativa e é reconstruído ficcionalmente pelo autor, que em certa medida já não se compromete com a verossimilhança e com a realidade. Para mais informações a respeito do tema indica-se a obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000), onde o professor Antonio R. Esteves faz um profundo estudo sobre o tema. ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000). São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

de figuras periféricas, dando voz a indivíduos de classes até então marginalizadas, como as mulheres, os negros e os índios. Além disso, há a preocupação de retratar importantes acontecimentos históricos de forma mais humana e menos idealizada, por vezes desmistificando heróis históricos e levando a reflexões em torno de questões relacionadas à condição humana, a temas universais que ultrapassam divisas territoriais.

Segundo Vargas Llosa, “o romance ibero-americano é a criação de outra história, que se manifesta na escritura individual, mas que também propõe a memória e o projeto de nossa comunidade em crise” (VARGAS LLOSA apud ESTEVES 2010: 22). Pode se apreender em tal afirmação, o caráter duplo das novas narrativas históricas, que ao recontarem o passado de determinado povo - questionando a historiografia oficial por meio de relatos individuais ou apresentando os conflitos subjetivos dos personagens - contribuíram para a formação de consciências coletivas e individuais. É fundamental para esta reconstrução de imagem, a presença do discurso daqueles que, embora tenham participado significativamente na história do continente, não ocuparam papel enunciador na literatura e na história hegemônica. É assim que, ao trazer vozes vindas de diversos setores marginalizados da sociedade latino-americana, estas ficções configuram-se como um texto plurilíngue<sup>4</sup>.

A mulher, antes figura passiva, submissa e silenciada, é um destes indivíduos que ganha voz nas narrativas de extração histórica latino-americana, questionando os valores da sociedade em que vive e o papel que é obrigada a exercer dentro dela. O discurso feminino, segundo Medeiros-Lichen, busca “*registrar los eventos silenciados en una realidad social y política de opresión, hablar desde la perspectiva femenina delosombro, temor, dolor y resistencia*” (MEDEIROS-LICHEN 2006: 19). A autora, em seu estudo sobre a escrita feminina latino-americana, utiliza conceitos bakhtinianos para explicitar a pluralidade da voz feminina. Sob perspectiva de Medeiros –Lichen o discurso feminino é resultante de uma dupla estratégia de escutar e reconstruir as vozes dos silenciados. É um discurso que não se limita às questões

---

4 O conceito de plurilinguismo do romance, é tomado de Bakhtin, para quem a dimensão do “plural” que se manifesta nas estruturas composicionais romanescas, definido pelo autor como “o discurso de outrem na linguagem de outrem” (p. 127) gerando uma profusão de vozes.

Segundo ele, o plurilinguismo se efetiva por meio de duas perspectivas:

- 1) Pela introdução de linguagens e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, profissões, grupos sociais, etc.
- 2) Pelo predomínio de formas e graus diferenciados da estilização paródica das linguagens introduzidas. (p.116)

In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Forense Universitária: 1998.

de gênero, mas discute - a partir da perspectiva organizadora feminina - fatores de nacionalidade, história, classe e raça (MEDEIROS-LICHEN 2006: 43).

Dentre essas vozes femininas marginalizadas que encontram um lugar de enunciação nas narrativas de extração histórica, destaca-se a da mulher negra, indivíduo com pouquíssimas possibilidades de expressão neste continente marcado pela exclusão do não branco e da mulher dos centros de poder (MEDEIROS-LICHEN 2006: 80). No discurso da mulher negra se percebe a acentuação do caráter dialógico e transgressor, pelo fato de ter sofrido, ao longo da história da América Latina, discriminação por cor, classe social e gênero.

A voz feminina negra na narrativa de extração histórica tem ainda maior dimensão subversiva e transgressora quando observado o modo como a mulher negra, em especial a escrava doméstica, transitava entre mundos opostos, entre o branco e o negro. Ao sair da senzala e dos canaviais e entrar na Casa Grande, ocupando funções na cama do amo e na criação de seus filhos, ela poderia, ainda que forma bastante limitada, influenciar alguns acontecimentos e também transmitir sua cultura de maneira velada. É possível afirmar que a mulher negra efetivava um processo de transição/passagem cultural denominado por Fernando Ortiz (1940) como transculturação. Segundo Ortiz, quando há o choque, a transição e/ou passagem de uma cultura a outra, não se efetivam unicamente perdas, apagamentos ou apropriações, pois há também criação de novos produtos culturais. O processo em seu conjunto é o que caracteriza a transculturação, que ocorria, por exemplo, quando a mulher negra, circulando entre a Casa Grande e a Senzala, assumia hábitos e valores europeus e ao mesmo tempo inseria elementos culturais africanos na vida doméstica dos senhores brancos.

Recontar a história a partir desta perspectiva possibilita superar uma dualidade estática, entendendo as relações entre senhores e escravos e percebendo como as consciências coletivas de brancos e negros se desenvolveram em constante interação. É, nesse sentido, um dos caminhos para se entender a modernidade levando em consideração as mudanças culturais causadas pela diáspora africana durante o período de escravidão. Tal perspectiva vai ao encontro do que aponta sociólogo Paul Gilroy:

O dinâmico trabalho de memória que é estabelecido e moralizado na edificação intercultural da diáspora construiu a coletividade e legou tanto uma política como uma hermenêutica aos seus membros contemporâneos. Aqui também as fronteiras oficiais do que conta como cultura foram alargadas e renegociadas. A ideia de diáspora se tornou agora integral a este empreendimento político, histórico e filosófico descentrado, ou, mais precisamente, multicentrado. (GILROY 2001: 17)

Em *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, Paul Gilroy analisa a influência da diáspora negra na construção da modernidade. A partir desta análise

desenvolve-se o conceito de Atlântico negro, conjunto cultural extranacional que se manifesta nas diversas expressões artísticas negras em países que estiveram envolvidos no sistema escravocrata. Desta perspectiva é possível passar ao conceito de cultura do Atlântico Negro, compreendida como aquela resultante das experiências negras em diferentes regiões durante a diáspora africana, de caráter híbrido e transnacional. A enunciação da voz negra na narrativa histórica latino-americana pode ser entendida como uma forma de se observar a presença desta cultura em diferentes regiões onde houve escravidão africana. Este novo olhar sobre passado permite não apenas a compreensão da maneira pela qual se estabeleceram as raízes das desigualdades que ainda hoje persistem, mas também a percepção de como estes indivíduos utilizaram a memória e sua cultura como fontes de resistência ao terror da escravidão.

Além disso, nessa mesma perspectiva, ao assumir a importância do papel das mobilidades culturais forjadas pelo Atlântico Negro, reafirma-se a heterogeneidade do continente americano, apontando a constituição das identidades 'impuras', híbridas e transculturadas que se desvelam ao ultrapassar as fronteiras das (tradicionais) identidades nacionais, étnicas e de gênero.

### **Vozes do atlântico negro**

Trazidos à América como escravos, os negros foram uma das principais e mais baratas forças de trabalho do continente, fazendo parte da história de diversos países. Sua contribuição para a construção dessas identidades nacionais, contudo, foi além da mão de obra, já que muito da cultura americana é herança africana. Ainda assim, enquanto escravos e mais tarde descendentes destes, os negros foram marginalizados e silenciados ao longo da história das Américas, por muito tempo interpretada predominantemente sob perspectivas eurocêntricas.

Tal marginalização estendeu-se à literatura, e é apenas a partir do século XX que os negros ganham voz na América Latina, quando "os próprios latino-americanos se preocuparam em mostrar o negro como forjador da cultura latino-americana" (GONÇALVES 2007: 05). Desde então, é perceptível na produção literária do continente maior preocupação em se recuperar o passado por meio da memória negra, buscando, deste modo, entender as complexas relações que formaram as sociedades americanas. Assim, nas narrativas de extração históricas latino-americanas, por exemplo, o negro passa a ser representado como sujeito ativo, com pensamentos e vontades próprias, substituindo a imagem de indivíduo inferior e submisso que até então predominava em grande parte da literatura canônica.

Gradativamente, a mulher negra também passa a ocupar outro espaço na literatura, deixando de ser simplesmente o corpo - objeto de desejo sexual de seus senhores - e é representada como personagem consciente e ativa que tem a necessidade de trazer suas memórias e sua versão sobre o passado. Surgem obras

produzidas em países e épocas diversos que mantêm uma postura de resistência à opressão e marginalização por cor, classe e gênero. Segundo Medeiros-Lichen, é um posicionamento comum entre a crítica feminista latino-americana e o *Black Feminism* estadunidense. (MEDEIROS-LICHEN 2006: 54) Autoras como Alice Walker, uma das representantes deste movimento feminista negro norte-americano, a cubana Nancy Morejón e as brasileiras Conceição Evaristo, Miriam Alves e Ana Maria Gonçalves, por exemplo, recuperam em seus textos experiências de escravas ou descendentes, denunciando as diferentes formas de violência e opressão que estas mulheres sofreram ao longo da história.

No discurso feminino negro a releitura da história hegemônica se dá por meio da memória e a valorização das tradições africanas. Neles, conforme afirma a ativista e escritora negra Cidinha da Silva, “são marcantes, a presença da ancestralidade feminina, da religiosidade de matrizes africanas, bem como da memória como guardiã dos saberes das pessoas mais-velhas” (SILVA 2012: s/p). Tais aspectos podem ser encontrados no romance *La Isla Bajo El Mar*<sup>5</sup>, de Isabel Allende, o qual, apesar de não ser produção de uma autora negra, tematiza as questões desta figura, ao inscrever como narradora e protagonista Zarité Sedella, uma escrava haitiana.

Publicado em 2009, LIBM é um romance dividido em duas partes, sendo que a primeira se passa no Haiti entre 1770 e 1793, retratando muito do processo de colonização da ilha e os fatores que levaram à Revolução Haitiana. A segunda parte se passa entre 1793 e 1810, em Nova Orleans, e delinea as mudanças culturais das Antilhas e o sul dos EUA durante este período.

A Revolução Haitiana foi um dos eventos mais importantes da história latino-americana e muito significativa enquanto ato de luta contra a escravidão, sendo a maior rebelião escrava de que se tem notícia, seguida da instituição da primeira República Negra Independente da América. LIBM inova ao retratar este momento a partir da perspectiva negra feminina, na medida em que o romance apresenta dois narradores: um em 3ª pessoa, onisciente, que descreve os fatos históricos desde uma perspectiva mais objetiva e hegemônica e um narrador em 1ª pessoa, o qual é o discurso memorial de Zarité. Dessa maneira o romance se estrutura a partir de diversas vozes, retratando indivíduos de diversos extratos da sociedade, homens, mulheres, brancos e negros. No entanto, é preciso observar que a palavra dominante e organizadora é a da mulher negra, pois a narrativa se centra na trajetória da escrava.

### **Música, dança e fé: a cultura como fonte de resistência**

O discurso da protagonista é marcado pela forte relação com a religiosidade, a música e a dança de origem africana, elementos fundamentais na construção de

5 Adiante denominado LIBM.

sua identidade enquanto mulher negra. Guiada por Erzuli, divindade vodu do amor e da maternidade, Zarithé é uma personagem movida por estes sentimentos que lhe reforçam o caráter feminino e motivam a maior parte das atitudes que são recordadas ao longo do romance. Tais aspectos podem ser percebidos já no prefácio do romance, onde Zarithé, mulher segura, satisfeita e consciente de que teve melhor sorte do que outras escravas, começa a rememorar o passado:

*Golpeo el suelo con las plantas de los pies y la vida me sube por las piernas, me recorre el esqueleto, se apodera de mí, me quita la desazón y me endulza la memoria. El ritmo nace en La isla bajo el mar, sacude la tierra, me atraviesa como un relámpago y se va al cielo llevándose mis pesares para que Papa Bondy los mastique, se los trague y me deje limpia y contenta. Los tambores vencen al mido. Los tambores son la herencia de mi madre, la fuerza de Guinea que está en mi sangre. Nadie puede conmigo entonces, me vuelvo arrolladora como Erzuli, loa del amor, y más veloz que el látigo. (LIBM: 10)*

A música e a dança trazem força, remetem às heranças africanas da escrava e permitem uma nova forma de olhar para o passado, dando-lhe coragem para viver o presente. A religiosidade, representada por Erzuli, supera as crueldades e humilhações do cativo. Deste modo, a cultura que vem de Guinea, ou seja, da África, configura-se como fonte de resistência e superação das dores da escravidão. Pode-se entrever, nesse processo, a função social desempenhada pela memória, pois o processo de recordação se converte em “parte essencial da criação identitária individual e coletiva e oferece palco para conflito quanto para identificação”. Por essa razão, “apela-se à recordação para curar, para acusar, para justificar” (ASSMAN, 2011: 20).

As memórias de Zarithé são representadas em um texto simples, sem complexos fluxos de consciência, mas que consegue transmitir sua subjetividade e sua percepção. Nele é possível perceber a autoafirmação da protagonista como mulher livre não apenas do cativo social, mas de rancores e tristezas. Do início ao fim do romance esta liberdade é relacionada à dança, que também é uma forma de afirmar-se culturalmente, mesmo que isso vá contra as regras da sociedade onde se vive. É o que a ex-escrava faz logo após receber a carta de alforria e como em seguida comemora efetivamente sua liberdade. É para dançar que Zarithé esquece-se pela primeira vez das obrigações de escrava e sente-se livre, deixando de lado o filho de seu senhor e se misturando em meio a uma festa de escravos em Cuba:

*Soltó a los niños y se unió a la algarazara: esclavo que baila es libre mientras baila, como le había enseñado Honoré. Pero ella ya no era esclava, era libre, sólo le faltaba la firma del juez. ¡Libre, libre! Y vamos moviéndonos con los pies pegados al suelo, las piernas y las calderas exaltadas, las nalgas girando provocadoras, los brazos como alas de gaviota, los senos zamarreados y la cabeza perdida (LIBM, p.261).*



As danças praticadas pelos negros são, conforme a própria protagonista relata mais tarde, intencionalmente sensuais, uma forma de provocação aos membros das elites sociais brancas e cristãs. A música e a dança são para os negros, deste modo, uma forma de expressão e contestação aos valores da sociedade escravocrata da época, conforme Glissant afirma:

Não é nada novo declarar que para nós a música e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas dever ser moldada a partir dessas estruturas orais. (GLISSANT apud GILROY 2001: 162)

A afirmação do intelectual negro antilhano indica o valor das tradições de origem africana para os escravos - indivíduos vindos de diversas partes da África e portadores de culturas híbridas e heterogêneas - que tiveram que encontrar semelhanças entre si nas Américas e desenvolver expressões de revolta e tristeza. Em *LIBM*, a protagonista Zarité encontra esta cultura em países distintos, já que vivendo no Haiti, Cuba ou Nova Orleans, se depara com cultos religiosos africanos próximos aos que pratica desde criança, com músicas e danças similares. Assim, a mucama não abre mão da cultura e das crenças negras mesmo quando é obrigada a mudar-se para lugares diferentes e adaptar-se aos costumes e regras de tais sociedades por conta de sua condição de escrava.

O romance mostra como, apesar de muitas vezes encontrarem oposição dos senhores brancos e cristãos, os negros mantinham tradições religiosas que lhes davam força para lutar contra as dores do cativo. Na narrativa a rebelião escrava haitiana, por exemplo, tem início em uma cerimônia vodu em meio à mata, onde as divindades africanas nomearam os líderes do exército rebelde (*LIBM*: 181). Em outro momento, após fugir com Valmorain e seus filhos dos ataques dos escravos rebeldes à plantação de seu amo, é de Erzuli que Zarité tira forças para conseguir salvar a si mesma e seus filhos (*LIBM*: 216). Nestes e em outros momentos da obra, elementos mágicos e reais se confundem, geralmente atribuindo-se aos negros os aspectos místicos. O relato de Zarité carrega tal tom místico, apresentando, deste modo, os fatos históricos sob um viés relativamente mágico, fugindo da racionalidade encontrada no discurso histórico oficial.

### **Da senzala para a casa grande: a permanência das heranças africanas**

*LIBM* também retrata de que maneira tradições culturais africanas resistem ao processo de aculturação imposto pela sociedade colonial e são absorvidas pela sociedade branca por meio dos saberes domésticos que as negras muitas vezes utilizavam em seus cargos dentro das casas dos brancos a quem serviam. Exemplo

significativo é o da personagem Tante Rose, escrava de Valmorain e curandeira bastante respeitada por seus conhecimentos medicinais:

*Al llegardiciembre, Valmorainconvocó al doctorParmentier para que se quedara enlaplantación por eltiemponecesario hasta que Eugenia dierala luz, porque no queríadejarelasuntoen manos de Tante Rose. <<Ella sabe más que yo de esta materia>>, argumentóel médico, pero aceptólainvitación porque ledaríatiempo de descansar, leer y anotar nuevosremedios de lacurandera para su libro. (LIBM: 89)*

Os serviços da escrava são procurados por pessoas de diversas classes e lugares e seus métodos são estudados até mesmo pelo renomado médico francês Dr. Parmentier, personagem fictício que ao longo da narrativa defende a igualdade entre negros e brancos. Tante Rose transmite oralmente parte de seus conhecimentos a Zarité, que mais tarde os utiliza nos cuidados com a família de Valmorain e com outros escravos na plantação em Louisiana. Assim, os saberes africanos que Tante Rose traz de sua terra são úteis e reconhecidos na América, apesar de muitas vezes menosprezados.

Maurice, filho primogênito de Valmorain, é bastante influenciado pela cultura africana que Zarité leva para dentro da casa do senhor da plantação. Assim que nasce vai para os braços da mucama, que com os conhecimentos que recebe de Tante Rose, consegue cuidar do fraco bebê e fazer com que sobreviva, fugindo do destino da maioria das crianças brancas nascidas na ilha, que morriam por não se adaptarem ao clima (LIBM: 118). O garoto, contra a vontade do pai, cresce brincando com as crianças negras da fazenda e chega a aprender a língua dos escravos, uma língua, que como tudo que tem ligação com os negros, é considerada inferior pela sociedade colonial branca. A forte relação de Maurice com Zarité, a quem considerava como uma mãe, marca a vida e visão dele a respeito dos negros e Maurice ao crescer torna-se um abolicionista. (LIBM: 425)

### **Sutileza e subversão: estratégias do poder feminino**

Quando é comprada por Valmorain, Zarité é descrita como uma “*chiquilafaca, puras líneas verticales y ángulos, con una mata de cabelo apelmazado e impenetrable*” (LIBM: 48) que mal consegue falar com seu novo proprietário. No decorrer da narrativa, no entanto, assume múltiplas funções na vida de Valmorain, sendo responsável pelas atividades domésticas da casa e também pela criação do filho do fazendeiro, e chega até mesmo a ser uma das poucas pessoas com quem este conversa. Ao exercer estes papéis, a protagonista também influencia as decisões de Valmorain, sempre de maneira sutil, sem que este consiga perceber a capacidade intelectual daquela que considerava apenas como mais uma de suas propriedades.

A obra, no entanto, não desenvolve uma visão ingênua de tais relações, delineando claramente os limites do poder da mucama, que sofre diversas humilhações e violências por parte de Valmorain, geralmente aceitando-as passivamente. Sendo escrava, mulher e pobre, dificilmente tem controle sobre seu destino, sendo impedida até mesmo de acompanhar o crescimento de seus dois primeiros filhos. As atitudes, o poder e a voz de Zarité são sempre sutis, discretas e subversivas, e a mucama reage direta e frontalmente às violências sofridas apenas em ocasiões isoladas.

### **Mulher, negra e escrava: tripla marginalização**

Zarité não consegue envolver-se plenamente em lutas coletivas, e se pode concluir que isso ocorre por ser mulher. Desde pequena a escrava é avisada que são poucas as mulheres que conseguem chegar às montanhas para onde os escravos fugiam, e é por ser mãe que em duas ocasiões a heroína não se une aos escravos rebeldes (LIBM, p.56). A primeira oportunidade é a de fugir com Gambo, que foi seu amante, mas não o faz por estar prestes a dar à luz a Rosette; em um segundo momento, quando deixa de seguir Gambo e juntar-se aos demais negros na Revolução Haitiana por priorizar a segurança de Rosette e Maurice, que dificilmente conseguiriam sobreviver entre os negros (LIBM: 215).

A protagonista também não se mostra interessada nos acontecimentos políticos em prol da abolição, nem nas ações dos negros fugitivos, a não ser que sejam aqueles de quem é próxima (LIBM: 90). Deste modo, em LIBM, Allende não constrói uma protagonista engajada na luta pela liberdade de sua classe. Zarité apenas envolve-se diretamente com a Revolução Haitiana quando passa informações secretas sobre a traição que Valmorain e outros *grandblancs*<sup>6</sup> planejam contra a Coroa francesa, a Zacharie, mordomo da Intendência Francesa em Saint Domingue. Mesmo assim, a negra leva tais informações primeiro para tentar saber algo de Gambo, que está no exército de escravos, e por último para agradar Zacharie, seu amigo e futuro marido. Em suas atitudes não há nenhuma intenção de trabalhar a favor da Revolução escrava que estava prestes a ocorrer, já que a protagonista, como muitos outros escravos da época, não compreende a dimensão do que ocorre ao seu redor (LIBM: 178).

Ao buscar desenvolver uma personagem menos idealizada e condizente à realidade da época, Isabel Allende - que tem uma carreira marcada pelo ativismo feminista, envolvendo-se intensamente em atividades e discussões sobre política

6 A sociedade de Saint-Domingue, antigo Haiti, dividia-se entre 4 principais classes: *Gandblancs*: proprietários de terras, brancos ricos; *Afranchis*: mulatos, negros libertos com poder aquisitivo; *Petitblancs*: brancos de baixa renda; e Escravos, que formavam a classe com mais integrantes e pobre.

latino-americana, direitos femininos e espiritualidade - problematiza efetivamente as condições em que tais mulheres viviam.

Em LIBM há personagens femininas de diferentes posições sociais que, mesmo não sendo escravas ou mulatas, sofrem com a opressão da sociedade patriarcal. Em diversas ocasiões a protagonista constata que a liberdade está quase sempre vedada às mulheres:

*- Todos quieren ser libres.*

*- Las mujeres nunca loson, Tété. Necesitan a un hombre que las cuide. Cuando son solteras pertenecen al padre y cuando se casan al marido. (LIBM: 230)*

Portanto, independentemente da classe social, o destino da mulher naquela sociedade está sempre vinculado à decisão de um homem, seja proprietário, pai ou marido.

As mulheres também têm a liberdade cerceada pelos padrões estéticos da época, que eram regidos pelos valores europeus e que levavam mulheres de ricas famílias mestiças a clarear a pele e apagar os traços que revelassem origens africanas. Rosette, filha de Zarité, passa por tal situação e, como outras meninas de mesma classe social, dedica grande parte do tempo em manter-se atraente para conseguir um homem que a sustentasse. Isso acontecia pelo fato da sociedade não permitir uma mulher mestiça se casar com um homem da alta sociedade, mesmo que fosse de uma família rica. Por meio da memória da protagonista há a crítica à ditadura estética que de certo modo perdura até a contemporaneidade:

*Rosette debía leer en voz alta los listados de carga de los barcos en el puerto, así se entrenaba para soportar con buena cara a un hombre aburrido, apenas comía, se alisaba el pelo con hierros calientes, se depilaba con caramelo, se daba friegas de avena y limón, pasaba horas ensayando reverencias, danzas y juegos de salón. ¿De qué le servía ser libre si debía portarse así? (LIBM: 415)*

Embora negras e mulatas encontrassem muitas barreiras sociais em tal época, a obra de Allende expõe – por meio da trajetória de Eugenia García del Solar, primeira esposa de Valmorain - como as mulheres de alta classe social eram também subjugadas e oprimidas, devendo manter-se sempre submissas e tendo pouco poder de expressão e decisão a respeito das próprias vidas. A personagem mal consegue falar com o marido por não compreender bem o idioma francês, e este nem ao menos percebe tal problema. Eugenia é obrigada a viver em Saint Domingue, afastada de seu irmão e em um lugar ao qual não se adapta, enlouquecendo e morrendo ali sem que Valmorain procurasse entender o que realmente sua esposa sentia ou pensava

(LIBM: 42). Assim, Eugenia, apesar de supostamente ocupar posição social favorável, tem uma vida sofrível, sendo também silenciada e privada de sua liberdade.

### **Sociedades latino-americanas: estruturas patriarcais e escravocratas**

É perceptível que em LIBM, assim como em outras obras, Allende preocupa-se principalmente em problematizar questões feministas, centralizando a narrativa nas trajetórias das personagens femininas. Apesar disto, pode-se afirmar que a obra expõe como homens ou mulheres, negros ou brancos, sofriam nas colônias e como o terror da escravidão, a segregação racial e o machismo vigentes degradavam integrantes de todas as classes.

A narrativa busca retratar as complexas estruturas das sociedades regidas por sistemas escravocratas e coloniais, e nesse sentido aproxima-se do relato feito pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (2003) em *Casa Grande & Senzala*, obra onde o autor faz um minucioso estudo sobre edificação da sociedade brasileira, enfatizando a presença dos negros e índios, e a grande influência do sistema escravocrata na história do país. A semelhança entre o que Freyre relata sobre a sociedade colonial brasileira e o que LIBM mostra sobre a estrutura social haitiana não é algo excepcional, pois ambas sociedades sofreram os efeitos do trabalho escravo, como o autor mesmo aponta:

confrontando-se os efeitos morais, ou antes, sociais, da monocultura e do sistema de trabalho escravo sobre a população brasileira, com os efeitos produzidos pelo mesmo sistema sobre populações de raça diferente e em condições diversas de clima e de meio físico – nas Antilhas e no sul dos Estados Unidos, por exemplo – verifica-se a preponderância das causas econômicas e sociais – a técnica escravocrata de produção e o tipo patriarcal de família – sobre as influências de raça ou clima. (FREYRE 2003: 460)

Ao abordar de maneira não maniqueísta as questões relacionadas à cor, mas expondo os sofrimentos causados pela escravidão e também pelo racismo, o romance dialoga com a afirmação do sociólogo brasileiro. Retratando casos extremos de tortura e humilhações sofridas por negros, bem como a constante preocupação e degradação moral e física pelas quais brancos e mulatos passavam nas colônias, a narrativa enfatiza os motivos sociais ao invés de fatores raciais ou de gênero para as desigualdades existente nas sociedades latino-americanas.

Esta degradação é bastante percebida na trajetória de Valmorain, principal personagem masculino da narrativa, que apesar de não apresentar nenhuma reivindicação de mudanças efetivas e considerar a escravatura como um mal necessário, sofre para adaptar-se a vida na colônia e em diversas ocasiões expressa desprezo pela estrutura social vigente: *“Todos levantaron las copas y Valmorain bebió de*

---

*lasuyapreguntándosequédiablossignificabanormalidad: blanco y negros, libres y esclavos, todos vivían enfermos de miedo” (LIBM: 77).*

O posicionamento de Valmorain em relação aos negros e mulheres é alienado, mas ao mesmo tempo não chega à crueldade e frieza que se poderia esperar de um proprietário de plantações na colônia. Assim como outros personagens, Valmorain é capaz de prejudicar ou ajudar outras pessoas, não se configurando como o vilão da narrativa. Isso se observa quando Zarité não o rechaça completamente, nem o culpa por todo mal que sofreu junto com a filha e desta forma o absolve, explicitando erros coletivos ao invés de apontar um único culpado em toda a história (LIBM: 509).

A enunciação da voz da mulher negra e de demais classes marginalizadas presentes no romance possibilitam uma nova maneira de compreender a história latino-americana e a participação dos negros e seus descendentes no constructo cultural do continente. É ainda, por meio das recordações narradas por Zarité, uma maneira de se refletir sobre o espaço que negros, e especialmente as mulheres negras, ocuparam e ocupam na sociedade e desta maneira valorizar a identidade coletiva de tal grupo, conforme Gilroy afirma:

O contar e recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo ‘racial’ e afetando o importante equilíbrio entre atividade interna e externa - as diferentes práticas cognitivas, habituais e performativas necessárias para inventar, manter e renovar a identidade. (GILROY 2001: 370)

A afirmação e valorização identitária deste grupo, no entanto, não deve ser entendida como forma de segregação ou discurso revanchista, mas antes a compreensão da configuração e contribuição cultural do denominado Atlântico negro, que se desenvolveu em países da América e em demais colônias europeias. Configura-se, desta maneira como uma forma de conhecer um pouco das diversas matrizes culturais que constituem a identidade latino-americana: transculturada, híbrida e mestiça.

### **Referências bibliográficas**

ALLENDE, Isabel. *La isla bajo el mar*. Barcelona:RandomHouseMondadori, 2009.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Forense Universitária, 1998.

BERND, Zilá. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.

- DA SILVA, Cidinha. *Escritoras negras, nós e caminhos!* Disponível em:<<http://cidinhadasilva.blogspot.com.br/2012/11/escritoras-negras-nos-e-caminhos.html>>Acesso:28/11/2012
- ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo(1975-200)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010;
- FLECK, G. Francisco. Ficção, história, memória e suas inter-relações. In: *Revista de Literatura, história e memória*. UNIOESTE / Cascavel: Vol. 4. 2008. p.139-149;
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª Ed. Ver. São Paulo: Global, 2003.
- GATO, Dante. Do romance histórico ao novo romance histórico:Paulo Setúbal e José Roberto Torero. In: *Guaraicá*. Nº19. 2003. p.31-55
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GONÇALVES, Ana Beatriz R. Estudos afro-hispano-americanos: uma problemática. In: *V Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2008*, UFMG (Belo Horizonte) Anais. P. 179-185. Disponível em: <[www.letras.ufmg.br/espanhol/anais/anais\\_paginas\\_%200-502/Estudos%20afro-hispano.pdf](http://www.letras.ufmg.br/espanhol/anais/anais_paginas_%200-502/Estudos%20afro-hispano.pdf)> Acesso em: 17/03/2013.
- MEDEIROS-LICHEN, María Teresa. *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

**NAVAS RUIZ, Ricardo. Tres visiones del *Quijote*.  
In: *Salina— REVISTA DE LLETRES 25, Universitat  
Rovira i Virgili, Tarragona: Grafiques Moncunill,  
2011, 59-66.***

Maira Angélica Pandolfi<sup>1</sup>

Com a aproximação das comemorações do quarto centenário de publicação da segunda parte do *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, e primeiro centenário das ilustrações que Salvador Dali dedicou ao engenhoso fidalgo, é chegado o momento de revigorar as leituras quixotescas. Para isso, dedicaremos algumas linhas à apresentação do ensaio que o hispanista Ricardo Navas Ruiz, bastante conhecido no meio acadêmico brasileiro e internacional, dedicou ao estudo dessa fabulosa versão cervantina do cavaleiro andante. Intitulado *Tres visiones del Quijote*, esse estudo tem o labor de criar um verdadeiro efeito caleidoscópico, com imagens que se interpõem a partir de uma base comum. A primeira imagem é a face sobre a qual as outras duas imagens se projetam, dividindo o ensaio em três partes: a primeira, denominada “*Del Amadís al Quijote. El tapiz flamenco*”; a segunda, sob o título de “*Carta de Dulcinea. La voz silenciada*”; e a terceira, denominada “*Don Quijote y su máscara. Una novela barroca*”.

A primeira parte, de maneira geral, tem o mérito de inserir o *Quixote* em um sistema literário mais amplo, começando por problematizar um dos principais referentes de Cervantes para a composição de sua obra: *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo. A perspectiva aqui adotada é a referência à tradição da re-escritura frente aos postulados românticos de originalidade que ainda impregnam nossos dias. Assim, aideiade associar um texto a um *tapiz* comporta, em um primeiro momento, a atribuição de um significado plural a este, já que essa peça de tapeçaria comportava a representação de uma diversidade de temas, mitologias, motivos históricos e retratos. Os fios coloridos do *tapiz* representam os fios intertextuais que

1 Doutora em Literatura e Vida Social (UNESP), docente de Língua e Literatura Espanhola na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP / ASSIS). E-mail: maira@assis.unesp.br.



conectamos imagens do passado, inscritas na trama multicolor de um texto literário, com as imagens futuras. À semelhança do *tapiz*, a presença de temas e motivos nas tramas de um texto, portanto, nada tem de absolutamente original, pois eles já foram anunciados de alguma forma por um pré-texto e são retomados em uma nova escritura. O que lhes confere frescor e renovação são os diferentes matizes que esses motivos recebem ao longo do tempo por autores diversos. Na visão de Navas Ruiz, o texto cervantino é esse *tapiz* flamenco, multicolor, feito sobre um tecido que preserva a memória do anterior: o texto parodiado. Desse modo, considerar o *Quixote* como sátira de *Amadís de Gaula*, por exemplo, seria supor a morte deste e sua substituição por uma nova escrituracervantina quando o que ocorre, de fato, é justamente o contrário. Assim como fez o próprio Montalvo, que se limitou a realizar uma re-escritura de três partes de um texto pré-existente e que já circulava há tempos pela Península (apenas acrescentando-lhe mais uma parte) Cervantes não satiriza, não mata as novelas de cavalaria, ele apenas salva essa produção de cair no esquecimento, dando-lhe novos matizes capazes de garantir sua continuidade (VARGAS LLOSA apud NAVAS RUIZ 2011: 61). Nessa relação, portanto, afirma o crítico que sem *Amadís* não existiria o *Quixote*, pois “*Si imagináramos el Quijote como uno de esos vastos tapices flamencos de historias múltiples, en el reverso aparecería al contraluz Amadís*” (NAVAS RUIZ 2011: 60).

Aceitando, portanto, a hipótese de que Cervantes leu *Amadís* a partir de um ponto de vista cômico seria mais propício tratar o *Quixote* como paródia e não como sátira, mas isso ainda não seria suficiente para desconsiderar outra interpretação contrária a esta ou, em outras palavras, um caráter difuso e ambíguo que demonstra identificação entre Cervantes e Montalvo, fazendo com que o primeiro compartilhasse em sua obra as aventuras de *Amadís*, seus ideais de justiça, próprio dos cavaleiros andantes, a defesa da liberdade das mulheres e os desafios individuais. Para melhor compreensão sobre esse aspecto da narrativa cervantina, recomendam-se os estudos de Mancing (apud NAVAS RUIZ 2011: 60) e são recordados alguns pontos de conexão entre *Amadís* e *Quixote* em diferentes níveis da narrativa. No âmbito da crítica, por exemplo, destaca-se o uso ocasional de arcaísmos, que na obra de Montalvo figura como reflexo de sua fidelidade à versão antiga, enquanto no *Quixote* resulta em um complexo mecanismo de efeitos estilísticos. No plano da linguagem, manifesta-se a busca de nomes próprios bastante sonoros como Andandona no *Amadís* e Micomicona no *Quixote*, além de uma significativa mudança por parte dos protagonistas segundo as circunstâncias: o da Verde Espada no primeiro e o da Triste Figura no segundo. São evidentes, nas duas obras, os paralelismos de personagens e episódios: *Amadís e Dom Quixote*, *Oriana e Dulcinea*, batalhas, desafios, combates individuais, magos e encantamentos. A partir disso, chega-se a um impasse, pois a inegável visão irônica de Cervantes sobre as novelas de cavalaria não chega, portanto, a anular sua visão entusiasmada pelas mesmas. A explicação mais plausível para essa ambígua presença da admiração e da burla no *Quixote* encontra-se, segundo o pesquisador Navas Ruiz, nas duras experiências

de vida de Cervantes e sua exposição a novos contatos políticos, culturais e sociais, além de sua leitura de *Orlando Furioso*, obra em que Ariosto desmontou a parafernália cavaleiresca submetendo-a a uma visão irônica, pois o mundo avassalador da ciência começava a se impor.

Chama a atenção, nessa primeira parte, a sensibilidade com que Ricardo Navas Ruiz trata a recepção da emblemática obra cervantina, trazendo para o centro das discussões, de uma forma clara e muito poética, a memória das experiências de leitura de um Cervantes adolescente, entusiasmado pelas novelas de cavalaria, e sua real necessidade de superar o modelo de Montalvo. A saída, obviamente, foi a perspectiva bufa de transformar seu cavaleiro em louco, divorciando, assim, a visão normal das coisas de sua visão idealista, pois somente através de uma mente alucinada seria possível manter a ambiguidade da qual Cervantes não queria ou não conseguia escapar, ou seja, a de burlar os ideais cavaleirescos e contemplá-los ao mesmo tempo.

Na segunda parte do ensaio, a veia poética e literária do pesquisador é colocada à mostra em toda a sua plenitude por meio da inserção de um relato fictício no centro de seu discurso crítico, causando uma ruptura no *modus operandi* de sua prosa inicial, mas iluminando-a ainda mais à semelhança de um caleidoscópio, como já comentamos no início. Esse relato fictício confere a materialidade que foi negada a *Dulcinea* no *Quixote*, onde figura como uma sombra perseguida pelo cavaleiro que constrói suas imagens a partir de outras imagens, sobretudo daquelas que lhes chegam por meio de seu fiel escudeiro. Reduzida a simulacro, encantamento e sombra, ora lembrada, ora esquecida, Ricardo Navas Ruiz generosamente lhe confere voz para que ela possa contar a sua versão hoje, no século XXI, talvez por ser o momento mais oportuno. Não há, contudo, anacronismo nisso, pois além de recuperar a importância desta personagem muitas vezes ofuscada pela crítica, e não propriamente por Cervantes, o crítico problematiza as estratégias discursivas usadas pelo autor da Triste Figura em seu projeto artístico quixotesco, já comentado na primeira parte, e apresenta novas possibilidades intertextuais para um estudo aprofundado do *Quixote* em nosso tempo à luz dos estudos de gênero. Criando, assim, uma *Dulcinea* que vive em Madri` e que está prestes a terminar sua tese de doutorado sobre o mundo feminino em *Dom Quixote*, o crítico e ficcionista abre as portas para os estudos de gênero que a obra de Cervantes comporta e que consiste em mais um tema que este legou à posteridade, já anunciado em seu *grandetapiz flamenco* publicado no século XVII. A esse jogo de perspectivas no qual *Dulcinea* figura ora como a princesa idealizada pelo cavaleiro ora como a rude camponesa vista por Sancho, Ricardo Navas Ruiz traz para o centro do grande *tapiz* um novo elemento de reflexão que está para *Dulcinea*, assim como *Amadís* está para o *Quixote: Melibea*. O clássico de Fernando de Rojas é aqui sugerido como obra de referência de Cervantes para a construção de sua *Dulcinea*. Mas nada é feito de modo formal em sua crítica, pois a sugestão é dada no interior do relato fictício

onde a *Dulcinea* moderna, estudante de doutorado, reflete sobre si mesma e seu processo de criação pelas mãos de Cervantes. Esse discurso híbrido de Navas Ruiz, misto de ensaio crítico e ficção, prima não apenas pelo jogo poético, mas também pelas referências ao universo de estudos críticos com os quais dialoga quando nos apresenta uma *Dulcinea* indignada:

*Me molestó que don Quijote, que hasta las prostitutas de la venta juzgó damas*

*\6 de alta alcurnia, no hiciera nada por contrarrestar la visión de Sancho y, que bajo el cómodo pretexto de los encantamientos, se creyera de buena gana lo que le dijo su criado. Esto ya lo ha notado una crítica, -mujer tenía que ser, claro -, Ruth Reichelberg. (NAVAS RUIZ 2011: 62)*

Na terceira parte do ensaio, *Don Quijote y su máscara*. Uma novela barroca, a máscara, esse importante símbolo do poder e do carnaval, é a peça chave para a grande busca do herói e representa a sua transformação mágica, o marco do início de sua jornada. Todos os seus significados são rememorados nessa terceira parte do ensaio que tem início com a remissão ao último capítulo do *Quixote* parar destaque às conclusões que este pode suscitar. Ao mesmo tempo, o autor também estabelece uma conexão entre o primeiro e o último capítulo do *Quixote* por apresentarem o herói dentro de sua vertente realista. Aqui se discute, acima de tudo, um dos temas mais complexos e polêmicos da obra: a loucura do protagonista. Essa é uma questão que Navas Ruiz não considera uma sentença, mas uma dúvida, já que a transforma em uma pergunta: *¿Estaba realmente Don Quijote loco?* (2011: 64). Nessa perspectiva analítica, entra como argumento principal a máscara que veste *Alonso Quijano* para se transformar em *Quixote* ou em quem ele quiser ser. Quem poderá negar seu poder de transformação? *Dom Quixote* não está louco, está representando, *that's the question!*

Ricardo Navas Ruiz afirma que o artifício da máscara não tem nada de novo, mas o uso que se faz dela para atingir um objetivo. Desse modo, apresenta dois caminhos diferentes, ainda que complementares, usados por Cervantes para atingir seu objetivo. Um deles é via Erasmo, que distingue dois tipos de loucura: a brutal, que inclui as guerras e as paixões, e a amável, aquela que provoca o riso. A outra via utilizada por Cervantes seria o teatro, de quem ele era grande admirador e cultivador. Assim como DÍAZ PLAJA (apud NAVAS RUIZ 2011: 65), a crítica moderna tem apontado novos caminhos para a interpretação do *Quixote* e, dentre eles, o caráter dramático da escritura cervantina. Para isso, assinalou ARBOLEDA (apud NAVAS RUIZ 2011:65), é necessário estudo sobre o teatro da época, bem como a exposição das ideias de Cervantes sobre o gênero. Desse modo, Navas Ruiz conclui seu estudo apontando que Cervantes se utiliza desses dois caminhos, partindo do erasmismo para chegar à loucura amável, acabando por ilustrar uma das teses de Erasmo, ou seja, a de que a vida é máscara e que esta é a aparência fascinante que

suplanta a realidade medíocre. Esse marco de compreensão da realidade é o que vai dominar, segundo o crítico, toda a cultura do Renascimento e do Barroco, em todos os seus aspectos. Acrescenta, ainda, que esse não deixa de ser também o mecanismo usado por Cervantes para criar no *Quixote* a sua fantasmagoria, onde cada coisa pode ser única e diversa ao mesmo tempo. Ricardo Navas Ruiz também se vale de procedimento análogo ao compor seu ensaio em três partes como se fosse um caleidoscópio, onde cada uma das faces reflete as outras duas. *Don Quixote* é formado, assim, da mesma essência de *Don Juan: o teatro*.

### Referências bibliográficas

ARBOLEDA, Carlos Arturo. Teoría y formas del metateatro en Cervantes. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991. In: NAVAS RUIZ, Ricardo. *Tres visiones del Quijote, Salina 25*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona: Grafiques Moncunill, 2011, 65.

DÍAZ PLAJA, Guillermo. En torno a Cervantes. Pamplona, Eunsa, 1977. In: NAVAS RUIZ, Ricardo. *Tres visiones del Quijote, Salina 25*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona: Grafiques Moncunill, 2011, 65.

MANCING, Howard. The Chivalric World of Don Quijote. Columbia and London, University of Missouri, 1982. In: NAVAS RUIZ, Ricardo. *Tres visiones del Quijote, Salina 25*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona: Grafiques Moncunill, 2011, 60.

REICHELBERG, Ruth. Don Quichotte ou le Roman d'un juif masque. Éditions Entailles, Philip-pes Nadal, Bourg-en-Bresse, 1989. In: NAVAS RUIZ, Ricardo. *Tres visiones del Quijote, Salina 25*, Universitat Rovira i Virgili: Tarragona: Grafiques Moncunill, 2011, 62.

VARGAS LLOSA, Mario. "Prólogo a Edwing Williamson" en Don Quijote y libros de caballe-rías. Madrid: Taurus, 1991. In: NAVAS RUIZ, Ricardo. *Tres visiones del Quijote, Salina 25*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona: Grafiques Moncunill, 2011, 61.

## **Sobre Nelson Rodrigues**

(Juan Forn)

Balzac decía que sus 85 novelas conformaban una sola, que debía llamarse “La Comedia Humana”. Nelson Rodrigues escribió La Comedia Humana brasileña, sólo que en papel de diario y a razón de 130 líneas por día, en vespertinos cariocas que vendían el doble porque publicaban 130 líneas diarias. Pero primero llevó la sección policial de los diarios al teatro. En los escenarios brasileños, los cuernos siempre tenían final feliz hasta que Nelson volvió de la montaña y puso todos los delitos del Código Penal en tres actos, en una sucesión de piezas teatrales que electrizaron y escandalizaron a las plateas. Para alimentar el fuego, él mismo escribía con seudónimo los mayores elogios y las peores críticas a sus piezas. Por ejemplo: “Quiere hacer tragedia griega y le sale drama mexicano”. O: “Lo que Shakespeare hizo con los personajes masculinos logra Nelson Rodrigues con los femeninos”. También hacía decir a sus personajes frases como: “Quien nunca deseó matar, o morir con el ser amado, nunca amó ni sabe qué es amar”, “Es abyecto que un hombre desee a la mujer de sus hijos”, “El enamorado es sincero hasta cuando miente”, “Es preciso traicionar para no ser traicionado”.

“La historia de su vida”. Contracapa de Página 12, 25 de enero de 2013.

## **A propósito de Juan Gelman**

(Leonarfo Boff)

Sua poesia é de grande leveza, lirismo e especialmente cheia da verdade humana, feita de dores, alegrias, buscas, encontros e muita fé. Para ele o encontro com São João da Cruz e com Santa Tereza d’Avila no exílio conferiram-lhe uma aura nova à existência.

Transcrevo aqui um poema “A oração de um desocupado” que eu coloquei no meu livro “O Pai Nosso: a oração da libertação integral” na parte que fala do “Pai Nosso que estais no céu”. É profunda e sentida. Como nos salmos apresenta suas lamúrias diretamente a Deus, como que desafiando-o para que desça e venha ver o que fizeram com sua criatura que passa fome e está absolutamente abandonada.

“Juan Gelman: uma oração de comover as entranhas”. Brasil de Fato, 17 de janeiro de 2014.