

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

6 2014
1º semestre

Endereço eletrônico: revista.abh@gmail.com

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

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

Semestral.

Versão eletrônica.

ISSN 2238-3026

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

CDD 460
860



abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas
ano 4 - nº 6 - 1º semestre 2014

Diretoria da ABH (2012-2014)

Presidente: Luciana Maria Almeida de Freitas (UFF)

Vice-presidente: Elzimar Goettenauer de Marins Costa (UFMG)

Primeiro Secretário: Renato Pazos Vazquez (UFRRJ)

Segunda Secretária: Graciela Foglia (UNIFESP)

Primeiro Tesoureiro: Antonio Francisco de Andrade Júnior (UFRJ)

Segunda Tesoureira: Andrea Silva Ponte (UFPB)

Conselho Editorial

Ana Maria Camblong	Univ. Nacional de Misiones, Argentina
Azucena Palacios	U. Autónoma de Madrid, Espanha
Bernard Sicot	Université Paris X – Nanterre, França
Elisa Amorim	UFMG, Brasil
Enrique Foffani	Univ. Nacional de Rosario, Argentina
Heloísa Pezza Cintrão	USP, Brasil
Jens Andermann	Universität Zürich
Jorge Diaz Cintas	Imperial College London, Reino Unido
José Carlos Sebe Meihy	USP, Brasil
José Ribamar Bessa Freire	UERJ / UNIRIO, Brasil
Julio Pimentel Pinto	USP, Brasil
Julio Rodríguez Puértolas	U. Autónoma de Madrid, Espanha
María Elena Placencia	Birkbeck, University of London, Reino Unido
Mirta Groppi	USP, Brasil
Oscar Diaz Fouces	Universidad de Vigo, Espanha
Pablo Rocca	Univ. de la República, Uruguai
Pablo Vila	University of Temple, EUA
Patricia Willson	El Colegio de México, México
Raquel Macchiucci	Univ. Nac. de La Plata, Argentina
Silvia Cárcamo de Arcuri	UFRJ, Brasil
Silvina Montrul	Univ. de Illinois, EUA
Susana Romano Sued	Univ. Nacional de Córdoba, Argentina
Susana Zanetti	Univ. Nac. de La Plata / UBA, Argentina
Vera Sant'Anna	UERJ, Brasil
Virginia Unamuno	Conicet, Argentina
Viviana Gelado	UFF, Brasil
Walter Carlos Costa	UFSC, Brasil

Comissão Editorial

Ariadne Costa da Mata (UEPB)
Cristiano Barros (UFMG)
Del Carmen Daher (UFF)
Elisa Amorim (UFMG)
Elzimar Goettenauer (UFMG)
Fernanda Castelano (UFSCar)
Graciela Foglia (UNIFESP)
Magnólia Brasil (UFF)
Marcia Paraquett (UFBA)
Rubens Daniel Castiglione (UFRGS)
Silvia Cárcamo (UFRJ)
Vera Sant'Anna (UERJ)

Revisão: Leticia Carniello

Revisão de abstracts: Daniela Ioná Brianezzi

Edição eletrônica: Helena Rodrigues

Sumário

Apresentação / Presentación	7
-----------------------------------	---

Dossiê: Em homenagem a Gabriel García Márquez e Julio Cortázar

• El inventor de fábulas	13
<i>Darío Henao Restrepo</i>	
• Fragmentos de Gabriel García Márquez	21
• Novamente Cortázar: Agora	25
<i>Noé Jitrik (Tradução de Elisa Amorim Vieira)</i>	
• Bestiário antirrealista	30
<i>Noé Jitrik (Tradução de Patrícia Oliveira Alves e Romulo Monte Alto)</i>	
• Fragmentos de Julio Cortázar	35

Entrevistas

• A Alai Garcia Diniz (UFSC)	43
• A Sara Rojo (UFMG)	49
• A Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)	51

Varia

• César Vallejo e <i>El último ensayo</i> (2008), de Yuyachkani: quando o sonho e a realidade estão em cena	55
<i>Carla Dameane P. de Souza</i>	
• Neoestoicismo e teoria do desengano em <i>Periquillo el de las gallineras</i> de Francisco Santos	74
<i>Edelberto Pauli</i>	
• A Poética da Família no cinema do chileno Sebastián Lelio	96
<i>Elen Doppenschmitt</i>	
• El portugués uruguayo y las marcas de la oralidad en la poesía del escritor uruguayo Agustín R. Bisio	109
<i>Silvia Etel Gutiérrez Bottaro</i>	

- A manifestação da cortesia em pedidos de *e-mails* empresariais: português do Brasil e espanhol peninsular – semelhanças e contrastes 130
Isabella Gallardo
- O ensino de literatura hispânica na UFVJM 157
Juliana Leal
- Formação intercultural de professores de espanhol e materiais didáticos 165
Doris Cristina Vicente da Silva Matos
- Grupo de discussão e entrevista coletiva: a construção de dispositivos metodológicos em uma pesquisa discursiva 186
Michele de Souza dos Santos Fernandes

Resenhas

- Ernesto Laclau. *A razão populista*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura 209
Gustavo Walter Spandau
- Mónica Bueno. *Macedonio Fernández: la vida y la literatura*. Itinerarios y escorzos de una poética de la inexistencia 213
Marinela Pionetti

Quarta capa

- Fragmento de Octavio Paz 218

Apresentação

Neste ano de 2014, em que a Associação Brasileira de Hispanistas realiza seu VIII Congresso, aproveitamos a ocasião para o lançamento do sexto número da *abehache*.

Este é mais um volume povoado por homenagens. No ano em que se celebram os cem anos do nascimento do argentino Julio Cortázar e em que se deu a morte do colombiano Gabriel García Márquez, a *abehache* não poderia deixar de render tributo a esses dois imensos nomes da literatura latino-americana e mundial. Assim, os textos do *Dossiê* estão referidos a ambos autores. “El inventor de fábulas”, “Novamente Cortázar: agora” e “Bestiário antirrealista” foram gentilmente cedidos pelos seus autores – Darío Henao Restrepo, escritor e professor de literatura colombiana, e Noé Jitrik, crítico e escritor argentino, uma referência da cultura daquele país –, aos quais queremos agradecer por sua enorme generosidade. Em relação aos textos de Jitrik é importante destacar, ainda, o seu caráter inédito em língua portuguesa. Em “El inventor de fábulas”, Restrepo, depois de afirmar que a ética de García Márquez está constituída pela liberdade de imaginar “y el poder mágico para expresar sus creencias más íntimas”, percorre a vida e a obra do escritor colombiano trazendo à nossa memória as suas inigualáveis histórias; já em “Novamente Cortázar: agora”, Jitrik nos lembra que cada leitura modifica o texto literário e reflete sobre as possíveis formas em que as novas gerações, e ele mesmo, podem ler hoje a obra completa do autor argentino. Em “Bestiário antirrealista”, o crítico aborda a diferenciação dos contos desse livro do que se considera tradicionalmente literatura fantástica e destaca o distanciamento desses contos da verossimilhança necessária ao realismo tradicional; nesse sentido, afirma que Cortázar “postula uma teoria da inverossimilhança como mecanismo narrativo”. Completam o Dossiê brevíssimos fragmentos de obras de García Márquez e Cortázar, que oferecem pílulas literárias aos leitores como forma de recordar e estimular o sempre salutar e agradável retorno a seus escritos.

Também não poderíamos deixar de lembrar os 50 anos do golpe militar no Brasil, para manter viva a memória da ditadura. As relações entre literatura, cinema e ditadura pautaram as *Entrevistas* que a *abehache* realizou com Alai Garcia Diniz (UNILA), Élcio Loureiro Cornelsen (UFMG) e Sara Rojo (UFMG).

A seção *Varia* reúne 8 artigos: o primeiro analisa a montagem de *El último ensayo* (2008) do grupo Yuyachkani, no contexto posterior ao longo conflito

armado interno que teve lugar no Peru entre 1980 e 2000 e à constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação; o segundo pensa a inversão dos valores da literatura picaresca, no Renascimento espanhol, como uma tentativa de alguns escritores e intelectuais daquele período de chegar a uma síntese filosófica entre estoicismo e cristianismo; o terceiro discute os recursos estéticos de dois filmes do diretor chileno Sebastián Lelio, recursos estes que dialogam com o conflito mítico de matar o pai; o quarto aborda a presença do português uruguaio na poesia de Agustín R. Bisio, um poeta de fronteira; o quinto refere-se às manifestações de cortesia em e-mails empresariais, entre brasileiros e espanhóis; o sexto artigo aborda o tema da formação de professores a partir do relato da concepção de ensino de literatura hispânica presente no atual Projeto Político Pedagógico do curso de Letras Português/Espanhol da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri; o sétimo artigo busca estabelecer relações entre a formação de professores de espanhol no Brasil, a perspectiva intercultural e a elaboração de materiais didáticos; e, por fim, no último artigo apresenta-se o relato do percurso metodológico adotado em uma investigação cujo foco é a fala do professor sobre o seu trabalho.

A sessão de *Resenhas* traz duas: a primeira, sobre a já clássica obra do teórico político argentino Ernesto Laclau (1935-2014), *A razão populista*, que acaba de ser traduzida no Brasil pela primeira vez; a segunda, *Macedonio Fernández: la vida y la literatura. Itinerarios y escorzos de una poética de la inexistencia*, livro de Mónica Bueno, especialista argentina na obra do autor.

Assim como as pílulas literárias do Dossiê, a *Quarta capa* também traz um fragmento de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, como uma singela forma de celebrar os cem anos de seu nascimento. A releitura dessa obra do autor mexicano, no atual contexto latino-americano, pode ser estimulante para pensar onde e como estávamos na América nos anos 50 e onde e como estamos hoje.

Comissão Editorial

Presentación

Este mes de septiembre de 2014, la Associação Brasileira de Hispanistas realizó su VIII Congreso, por eso queremos aprovechar la ocasión para presentar el sexto número de *abehache*.

Se trata de otra edición llena de homenajes. En el año en que se celebran los cien años del nacimiento de Julio Cortázar y en que murió Gabriel García Márquez, *abehache* no podría dejar de rendirles tributo a esos dos inmensos nombres de la literatura latinoamericana y mundial. Por eso, los textos del *Dossier* se refieren a ambos autores. “El inventor de fábulas”, “Novamente Cortázar: ahora” y “Bestiário antirrealista” fueron gentilmente cedidos por sus autores –Darío Henao Restrepo, escritor y profesor de literatura colombiana, y Noé Jitrik, crítico y escritor argentino, una referencia de la cultura de aquel país –, a quienes queremos agradecer por su enorme generosidad. En relación a los textos de Jitrik también es importante destacar su carácter inédito en lengua portuguesa. En “El inventor de fábulas”, Restrepo, después de afirmar que la ética de García Márquez está constituida por la libertad de imaginar “y el poder mágico para expresar sus creencias más íntimas”, recorre la vida y la obra del escritor colombiano trayéndonos sus inigualables historias; por su lado, en “Novamente Cortázar: ahora”, Jitrik nos recuerda que cada lectura modifica el texto literario y reflexiona sobre las posibles formas en que las nuevas generaciones, y él mismo, pueden leer hoy la obra completa del autor argentino. En “Bestiário antirrealista”, el crítico se refiere a la diferencia de los cuentos de ese libro en relación a lo que se considera tradicionalmente literatura fantástica y destaca la distancia de esos cuentos de la verosimilitud característica del realismo tradicional; en ese sentido, afirma que Cortázar “postula uma teoria da inverossimilhança como mecanismo narrativo”. Completan el *Dossier* brevísimos fragmentos de obras de García Márquez y Cortázar, que ofrecen píldoras literarias a los lectores como forma de recordar y estimular el siempre saludable y agradable retorno a sus escritos.

Tampoco podíamos dejar de recordar los 50 años del golpe militar en Brasil, para mantener viva la memoria de la dictadura. Las relaciones entre literatura, cine y dictadura pautaron las *Entrevistas* que *abehache* les realizó a Alai Garcia Diniz (UNILA), Élcio Loureiro Cornelsen (UFMG) y Sara Rojo (UFMG).

La sección *Varia* reúne 8 artículos: el primero analiza el montaje de *El último ensayo* (2008) del grupo Yuyachkani, en el contexto posterior al largo

conflicto armado interno que tuvo lugar en Perú entre 1980 y 2000 y a la constitución de la Comisión de la Verdad y Reconciliación; el segundo piensa la inversión de los valores de la literatura picaresca, en el Renacimiento español, como tentativa de algunos escritores e intelectuales de aquel período de llegar a una síntesis filosófica entre estoicismo y cristianismo; el tercero discute los recursos estéticos de dos películas del director chileno Sebastián Lelio, recursos que dialogan con el conflicto mítico de matar al padre; el cuarto aborda la presencia del portugués uruguayo en la poesía de Agustín R. Bisio, un poeta de frontera; el quinto se refiere a las manifestaciones de cortesía en e-mails empresariales, entre brasileños y españoles; el sexto artículo aborda el tema de la formación de profesores a partir del relato de la concepción de enseñanza de literatura hispánica presente en el actual Proyecto Político Pedagógico del curso de Letras Portugués/Español de la Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri; el séptimo artículo busca establecer relaciones entre la formación de profesores de español en Brasil, la perspectiva intercultural y la elaboración de materiales didácticos; y finalmente, el último artículo presenta el relato del recorrido metodológico adoptado en una investigación cuyo foco es el habla del profesor sobre su trabajo.

La sesión de *Reseñas* trae dos: la primera, sobre la ya clásica obra del teórico político argentino Ernesto Laclau (1935-2014), *A razão populista*, que acaba de ser traducida en Brasil por primera vez; la segunda, *Macedonio Fernández: la vida y la literatura. Itinerarios y escorzos de una poética de la inexistencia*, libro de Mónica Bueno especialista argentina en la obra del autor.

Así como las píldoras del *Dossier*, la *Cuarta tapa* también trae un fragmento de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, como una modesta forma de celebrar los cien años de su nacimiento. La relectura de esa obra del autor mexicano, en el actual contexto latinoamericano, puede ser estimulante para pensar dónde y cómo estábamos en América en los años 50 y dónde y cómo estamos hoy.

Comisión Editorial

Dossiê



El inventor de fábulas¹

Darío Henao Restrepo²

Más de 60 años de actividad literaria le permitieron a Gabriel García Márquez, el hijo del telegrafista de Aracataca, confirmar y enaltecer el valor de la imaginación como uno de los dones más preciados del ser humano. La libertad de imaginar y el poder mágico para expresar sus creencias más íntimas constituyen su ética como cuentista, novelista, periodista y guionista cinematográfico. En todas sus facetas se ocupó en recrear la indefinida repetición de la vida de los hombres, porque según él, lo único que le interesa a la gente son las cosas que le suceden a la gente.

El Caribe de su infancia, los pueblos de Colombia que recorriera como reportero y sus andanzas por América Latina y el mundo son la materia vertiente de toda su obra. Para hacer ficción con esa realidad, no sólo la escudriñó palmo a palmo, sino que se dio a la tarea de asimilar, como pocos escritores de su generación, la tradición literaria universal, especialmente la contemporánea, conjugándola con la propia, y así encontrar las formas adecuadas para expresarla. La apropiación de las formas de la narrativa moderna (las lecturas de Faulkner, Virginia Woolf, Hemingway, Joyce, Borges, entre tantos) para encontrar una expresión de las realidades de su Caribe natal, sin duda explican, en buena parte, el logro estético de la narrativa de García Márquez.³ Desde la publicación de sus primeros cuentos en 1947 en el diario *El Espectador* de Bogotá y luego cuando regresa a Cartagena y Barranquilla, años en los que escribe y reescribe *La*

¹ Este texto, gentilmente cedido por el autor, apareció originalmente en <http://ntc-ensayos.blogspot.com.br/2014/06/gabriel-garcia-marquez-el-inventor-de.html>.

² Profesor Titular de Literatura Colombiana y Latinoamericana. Director del Centro Virtual Isaacs. Escuela de Literatura - Universidad del Valle.

³ Sobre este proceso ofrecen análisis detallado los libros *Cómo aprendió a escribir García Márquez* de Jorge García Usta y *Viaje a la semilla* de Daso Saldívar, y la más reciente biografía del inglés Gerald Martín, *Gabriel García Márquez. Una vida*, a la que le dedicó 18 años de investigación y contó con la colaboración del creador de Macondo.

Hojarasca, el joven escritor es un ávido lector en función del oficio. En una de sus columnas periodísticas en *El Heraldo* de Barranquilla –La jirafa– se ocupa de lo que él llama “Los problemas de la novela” en Colombia:

Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por Joyce, por Faulkner o por Virginia Woolf. Y he dicho “afortunadamente”, porque no creo que podríamos los colombianos, ser, por el momento, una excepción al juego de las influencias. En su prólogo a Orlando, Virginia confiesa sus influencias. Faulkner mismo no podría negar la que ha ejercido sobre él, el mismo Joyce. Algo hay – sobre todo en el manejo del tiempo – entre Huxley y otra vez Virginia Woolf. Franz Kafka y Proust andan sueltos por la literatura del mundo moderno. Si los colombianos hemos de decirnos acertadamente, tendríamos que caer irremediabilmente en esta corriente. Lo lamentable es que ello no haya acontecido aun, ni se vean los más ligeros síntomas de que pueda acontecer alguna vez.⁴

Este aprendizaje estuvo siempre al servicio de su proyecto central –recrear Macondo–, tarea a la que se dio desde que planeó escribir *La Casa* a los 16 años y que mucho tiempo después culminaría con la publicación de *Cien años de soledad* en 1967.

El *Gran Burundún Burunda* de Jorge Zalamea, un retablo barroco según el crítico Alfredo Iriarte, por su opulencia verbal, en mucho se aviene con la retórica del último cuento del libro de García Márquez, el que le da el título al volumen (“Los funerales de la mamá grande”) y cuyos delineamientos superlativos para mostrar el orden que rige un mundo patriarcal funcionan como el marco de todas las microhistorias de los relatos del volumen: la venganza simbólica del dentista Aurelio Escobar con el alcalde militar en “Un día de estos”; la dignidad de la madre del ladrón que han matado la semana pasada en “La siesta del martes”; las peripecias absurdas de Dámaso por el robo de las únicas bolas de billar del pueblo en “En este pueblo no hay ladrones”; el orgullo de Baltazar, fabricante de jaulas de pájaros, frente al gamonal José Montiel en “La prodigiosa tarde de Baltazar”; la decadencia imperturbable de la viuda del gamonal José Montiel en “La viuda de Montiel”; la misteriosa aparición de pájaros muertos en la casa de la viuda amargada, Rebeca, y las divagaciones metafísicas del centenario cura Antonio Isabel en “Un día después del sábado”;

⁴ Columna aparecida en *El Heraldo*, Barranquilla, 24 de abril de 1950. Ver Gabriel García Márquez. *Obra periodística. Vol. 1: Textos costeños*. Barcelona: Bruguera, 1980 (ed. Jacques Gilard). p. 269.

y por último, la clarividencia de la abuela ciega en “Rosas artificiales”. Todos estos pequeños dramas acontecen en el reino de la soberana absoluta de Macondo, la Mamá Grande, que en el relato se erige como el gran poder de la nación, a cuyos funerales asiste el Sumo Pontífice y el señor presidente de la República. El legado invisible que deja esta matrona es una alegoría de la nación colombiana, construida desde la perspectiva mítico-legendaria y como un chisme colectivo, en la que se hace un gran fresco imaginario del poder político, el poder espiritual y el poder económico, la trilogía reinante del poder feudal representado en la Mamá Grande. De tal magnitud es su poder que testa sobre los bienes intangibles que lega a las próximas generaciones:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las elecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho al asilo, el peligro comunista, la nave del Estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión⁵.

El tema del poder absoluto, en una sociedad dominada por grandes gamonales, es el que ocupa a Jorge Zalamea en *El gran Burundún Burunda*, una afilada sátira de un sátrapa tropical que no es más que un obeso papagayo de papel. Esta alegoría, al decir de Iriarte⁶,

alude al poder absoluto y despótico en sus formas y características más brutales y monstruosas. El personaje no tiene el marco cultural y geográfico de los dictadores tropicales cuya galería teratológica inauguró Valle Inclán con su

⁵ Gabriel García Márquez. *Los funerales de la mamá grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980, p. 143

⁶ Alfredo Iriarte. “De Gregorio Samsa al gran Burundún, pasando por Su excelencia”. Prólogo a la edición de *El Gran Burundún Burunda*. Bogotá: Arango Editores, 1989, p. 23.

Tirano Banderas y siguieron enriqueciendo Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y Augusto Roa Bastos, hasta desembocar en la apoteosis alucinante de García Márquez en *El otoño del patriarca*.

En esa inmensa estela, los dictadores tropicales en nuestro continente, un cuento como “Los funerales de la mamá grande”, para el caso específico de García Márquez, funciona como una primera semilla para el tratamiento de un tema que ha sido para él una obsesión: el poder, y más aún, el poder absoluto.

El proceso de asimilación de elementos técnicos y de lenguaje para escribir la saga de los Buendía se plasmó en cuatro libros de gran factura literaria y poética –sus primeros cuentos recogidos en el libro, *Ojos de perro azul*, *La hojarasca*, *Los funerales de la Mama Grande* y *El coronel no tiene quien le escriba*– que hoy constituyen la prehistoria de la obra que le diera la fama entre los lectores de todo el mundo. Tal vez nunca será del todo explicable el éxito tan fulminante de *Cien años de soledad*, no obstante su alucinada recepción indicara que se trataba de un libro que todos esperaban como el gran espejo de nuestra cultura. La audacia de su extremada invención de las formas artísticas fue lo que más impactó a sus lectores, a tal punto, que el novelista mexicano, Carlos Fuentes, al terminar su lectura escribió que acababa de leer la Biblia latinoamericana.⁷

El poeta chileno, Pablo Neruda, cuando leyó *Cien años de soledad* no dudó en afirmar que se trataba del segundo Quijote de la lengua española. Rescatar a Macondo, metáfora de 500 años de Historia de Colombia y América Latina, no sólo “desfacía el entuerto” del olvido y defendía nuestra identidad, como revivía la línea de lo lúdico y de la libertad de la imaginación que iniciara la genial obra de Cervantes. Captando todos los niveles de la vida –lo real y lo imaginario, lo culto y lo popular, lo sagrado y lo profano, lo regional y lo universal, la ciudad y el campo–, y los diversos tiempos –mítico, bíblico, histórico, político y autobiográfico–, en un *corpus* en el que todo aparece imbricado con todo, *Cien años de soledad* reconstruye nuestra identidad cultural y los avatares de nuestra Historia a través del juego, de la mamadera de gallo trascendental y supremamente seria.

⁷ Mario Vargas Llosa. *Historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila editores, 1974. En este libro, hasta ahora el más completo estudio del proceso creativo de García Márquez, Vargas Llosa muestra cómo opera este proceso y demuestra la dependencia que hay entre los cuentos y las novelas anteriores a *Cien años de soledad*, “en la cual cada una se modifica desde las perspectivas de las otras. Todas arrojan luces sobre todas, hilos más fuertes o más delgados las enlazan, todas son, al mismo tiempo, entidades autónomas y capítulos de una vasta, dispersa ficción” (p. 234).

El dominio del lenguaje metafórico, la originalidad en la estructura narrativa del asunto, el poder cognitivo, y lo que es una fiesta para sus lectores, la exuberancia poética, son los elementos que hacen de *Cien años de soledad* una de las grandes conquistas del arte de novelar en el siglo XX. Con la mediación de la circularidad mítica, el eterno retorno, García Márquez no sólo organiza su relato, sino que orchestra toda su crítica al modelo de desarrollo latinoamericano, a las paradojas de su Historia y su ingreso a marchas y contramarchas en la modernidad. Así, ironiza, parodia y carnavaaliza las inconsistencias de nuestros procesos históricos, que giran en redondo sin avanzar, que se estancan y permanecen aislados del tren de la Historia a pesar de esfuerzos como el de José Arcadio Buendía, el patriarca fundador de Macondo, que termina sus días como Prometeo encadenado.

El pecado original, el éxodo, la peste, el diluvio, el apocalipsis, el sánscrito, el hielo, los juguetes mecánicos, la lupa, el imán, el reloj, el telescopio, el sextante, el astrolabio, el clavicordio, el tren, el cinematógrafo, la luz eléctrica, los prodigios de los magos y los desvelos de los alquimistas, la magia y las supersticiones, la utopía social, la guerra, el amor, el incesto, los fantasmas de la culpa y la soledad son los elementos que se entretajan en las peripecias de los Buendía, cuya fuerza alegórica trasciende a su referente histórico para tornarlas una fábula vital de la historia de la humanidad.

Desde los años en que se empeñaba por darle forma a Macondo ya rondaba por la cabeza de García Márquez el tema de *El otoño del patriarca*, un libro sobre el enigma del poder humano, sobre su grandeza, soledad y miseria, que según él, es el libro que literariamente hablando es su trabajo más importante, el que puede salvarlo del olvido. Sobre este dictador, síntesis del bestiario tropical, se elabora un complejo y audaz entramado narrativo que el lector percibe como una andanada de páginas y páginas sin un sólo punto, sólo comas, como la forma de ambientar el poder absoluto en sus días de gloria y en su ocaso. El periplo de este patriarca que termina sus días, “prisionero en las trampas de la nostalgia, perdido en los laberintos del poder, empantanado en las telarañas de la vejez”, le sirve a García Márquez para plasmar también su autobiografía cifrada sobre el poder, los esplendores y las miserias de la fama.

La novela del Libertador, *El general en su laberinto*, en visión retrospectiva funciona como si se tratara de una demostración de la correspondencia del universo garcíamarquiano a una realidad histórica y geográfica. Todo en su ficción está inevitablemente impregnado de los efluvios de Macondo. Asombrosamente, el Bolívar reinventado por la ficción se asemeja tanto a personajes como José Arcadio Buendía y su hijo el coronel Aureliano Buendía o el patriarca en la soledad inútil de su poder, que pareciera que el personaje histórico, invirtiendo la relación Historia/Ficción, ya era macondiano, y más aún, que toda la historia bolivariana se escribiera a sí misma con la escritura garcíamarquiana.

El viaje de Bolívar por el río Magdalena hacia Cartagena de Indias, camino de su exilio voluntario a una Europa que nunca alcanzará, es el punto de partida de la novela. Instalado en la intimidad, el relato nos entrega a un hombre más avejentado que viejo, tan transido de gloria pasada como de frustración y decrepitud presente, hablando casi desde la frontera del Más Allá, febril y sentencioso mientras ve derrumbarse entre oscuros cuartelazos su sueño unitario de una Hispanoamérica convertida en la liga de naciones más vasta, extraordinaria y fuerte que haya aparecido sobre la tierra. Su desilusión tiene algo de profética, y es una clave histórica para revelar la naturaleza política profunda de Colombia y el continente condenado a fluctuar entre la utopía y el fracaso. En la fragilidad del personaje se instaura una manera de revisar nuestra Historia, de poner al desnudo sus males y sus lepras.

La compleja estructuración de la composición circular, los manejos espacio-temporales, el control de la perspectiva narrativa y la organización simétrica de los capítulos, fueron el fruto del aprendizaje del autor para poder ordenar el vasto material con el cual creó la novela que le ganara su fama: *Cien años de Soledad* (1967). Luego vendría su otra obra de gran aliento, *El otoño del patriarca* (1975), en la que también exhibe su enorme dominio de las técnicas de composición narrativa modernas. Y su proceso no para ahí, en su *Crónica de una muerte anunciada* (1981), encontramos la conjugación perfecta de las técnicas del periodismo y las de la literatura. La tensión entre lo mimético/objetivo y lo mítico/simbólico aparece en esta pequeña “obra prima” hábilmente diluida. En *El amor en los tiempos del cólera* encontramos muchas de las habilidades de la *Crónica*. Quien conozca toda su obra anterior se deleitará comprobando los quiebres y requiebres del autor en este campo.

La historia de amor de dos viejos –Fermina Daza y Florentino Ariza– en medio de las pestes y las guerras civiles, realizando un viaje por el río Grande de la Magdalena después de una larga espera de 50 años, nueve meses y cuatro días, es la matriz generadora de *El amor en los tiempos del cólera*. Esta historia sentimental permitirá el tratamiento de las infinitas variantes del amor como si se tratara de una “Summa” en el sentido tomístico. El amor como motor de la vida está presente en todo el relato, se sobrepone a lo individual y lo ideal para posarse en lo cotidiano. Es como un milagro y al mismo tiempo la peor de las enfermedades. Por amor las viudas recuperan la esperanza, los jóvenes despiertan al placer, los viejos renacen, los adultos comen flores y se pierden en la bebida y se pueden soportar las más largas esperas. En fin, el amor según esta hermosa fábula es la gran utopía de la vida, en compensación a un mundo vil y absurdo. La novela puede ser abordada en distintas direcciones. La podemos leer como una reflexión de la cotidianidad del amor o como la metafísica del amor; como una simple ordenación de historias de revista popular o como un tratado que articula la genealogía de los códigos del amor en el trópico donde prevalecen los hombres sobre las mujeres; como el juego de los deseos hu-

manos, del erotismo, con los impulsos que se liberan, se realizan, y, los que se reprimen por diversos condicionamientos de la cultura; en fin, el libro se puede leer con la óptica de los hombres o con la de las mujeres. Esto al nivel de su significación trascendente, lo que no descarta una lectura socio-histórica, nivel en el que el texto es bastante rico.

Por amor bien vale la pena la muerte, como le responde Florentino Ariza al padre de su pretendida cuando este lo amenaza de pegarle un tiro: “Péguemelo –dijo–. No hay mayor gloria que morir por amor”. En su nivel más trascendental, el amor en la novela funciona como una gran utopía de la vida. Esta fábula narrativa se construye en función de profundo proyecto filosófico y político, como una creación de formación espiritual. Esa profundidad de los valores inspiradores nos recuerda la sabia máxima de Horderlin: “Aquel que ama las realidades más profundas amará también lo que hay de más vivo en la vida”.

Otras obras como *Crónica de una muerte anunciada*, *Del amor y otros demonios*, *Los doce cuentos peregrinos*, *Noticias de un secuestro* y *Memoria de mis putas tristes*, al que se le suman un sinnúmero de crónicas y reportajes periodísticos y de guiones para series de televisión y para el cine, no hacen más que comprobar la portentosa capacidad creadora de Gabriel García Márquez. En *Vivir para contarla*, el primer volumen de sus memorias, cuenta su vida con la densidad poética que caracteriza todo lo que cuenta, y vuelve a imponerse su genio fabulador para recuperar los recuerdos de su propia existencia.

Una inconfundible poética sustenta el oficio de inventor de fábulas que fue toda la vida Gabo. En su discurso para recibir el premio Nobel, “La soledad de América Latina”, están todas las claves de su oficio creador, una profunda auto-reflexión literaria y personal. Su *carpintería* –término utilizado por él mismo– está contenida en este discurso. Eso le confesó a su amigo Germán Vargas, a quien le diera a leer las pocas cuartillas del discurso horas antes de la ceremonia: “Lo que acabas de leer”, le dijo García Márquez, “no es ni más ni menos que *Cien años de soledad*”. Y no exagera en lo más mínimo. Exhibe su manera de pensar, que antes que racionalista y abstracta es la del fabulista que siempre traduce todo en una narración de forma indirecta a través de la imagen y del efecto conseguido por el uso de las palabras. El mundo siempre visto como un relato. La primera frase del discurso: “Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece ser una aventura de la imaginación” confirma esa estrategia, central en todos sus relatos. Sin duda la más famosa y perdurable es: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. Un solo personaje inicia la obra con una acción,

generalmente concreta, que lo inserta en un contexto de tal manera que su mundo queda perfilado, definido. Otros inicios narrativos: “El coronel destapó el tarro de café y comprobó que no había más de una cucharadita” (*El coronel no tiene quien le escriba*); “Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia” (“La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”); “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (*Crónica de una muerte anunciada*); “El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor con una adolescente virgen” (*Memoria de mis putas tristes*). Esta sabiduría del oficio es clave para el que quiera entender la carpintería literaria de toda su obra.

“Vean ustedes –continúa en su discurso– el mundo que yo habito, y que habitamos todos los latinoamericanos, aquel mundo que ustedes consideran como una fantasía, un puro invento, no es ni más ni menos que la realidad.” Una afirmación que sintetiza su cosmovisión y la manera como interpreta su labor de novelista. De lo que se trata es de saber ver y sentir para expresar a este continente fabuloso. Por eso el segundo párrafo del discurso habla de las primeras crónicas de Indias como “los gérmenes de nuestras novelas de hoy”. Nos “legaron”, dice, los siguientes “incontables”, entre otros: “El Dorado, codiciado por muchos españoles y convertido en fantasía de cartógrafos; la fuente de la eterna juventud, buscada por Ponce de León y añorada por Alvar Núñez Cabeza de Vaca en un viaje en que se comieron unos a otros y del que regresaron sólo 5 de los 600 viajeros originales; la historia de las once mil mulas cargadas de oro que un día salieron del Cuzco y desaparecieron para siempre; la propuesta de unos alemanes hacia fines del siglo XIX que los rieles para el ferrocarril interoceánico en Panamá se hicieran, no de hierro que era escaso en la región, sino de oro”. Vendrán a seguir la demencia como rostro de nuestra singular locura, la enumeración de nuestros males, lo descomunal de nuestras realidades, la fertilidad de la imaginación de los latinoamericanos, la mirada propia y singular de nuestro continente en el mundo y todas las utopías a las que tenemos derecho.

Nada fue más justo y bien recibido en el mundo que el premio Nobel para este inventor de fábulas, según el fallo de la Academia Sueca, “por sus cuentos y novelas donde lo fantástico y lo real se funden en la compleja riqueza de un universo poético que refleja la vida y conflictos de un continente”. Es una obra hondamente humana y de significación universal. Como nada más indiscutible y merecido que el reconocimiento que se le hiciera como el colombiano más importante de todos los tiempos.

Fragmentos de textos de Gabriel García Márquez

García Márquez y las palabras

Este libro no sólo lo sabe todo, sino que es el único que nunca se equivoca.

Era el diccionario de la lengua, sabe Dios cuál y de cuándo, muy viejo y ya a punto de desencuadernarse. Tenía en el lomo un Atlas colosal, en cuyos hombros se asentaba la bóveda del universo. “Esto quiere decir –dijo mi abuelo– que los diccionarios tienen que sostener el mundo.” Yo no sabía leer ni escribir, pero podía imaginarme cuánta razón tenía el coronel si eran casi dos mil páginas grandes, abigarradas y con dibujos preciosos. En la iglesia me había asombrado el tamaño del misal, pero el diccionario era más grande. Fue como asomarme al mundo entero por primera vez.

–¿Cuántas palabras habrá? –pregunté.

–Todas –dijo el abuelo.

En realidad, todo diccionario de la lengua empieza a desactualizarse desde antes de ser publicado, y por muchos esfuerzos que hagan sus autores no logran alcanzar las palabras en su carrera hacia el olvido. Pero María Moliner demostró al menos que la empresa era menos frustrante con los diccionarios de uso. O sea, los que no esperan que las palabras les lleguen a la oficina, sino que salen a buscarlas, como es el caso de este diccionario nuevo que me ha llegado a las manos todavía oloroso a madera de pino y tinta fresca.

Y cuyo destino podría ser menos efímero que el de tantos otros, si se descubre a tiempo que no hay nada más útil y noble que los diccionarios para que jueguen los niños desde los cinco años. Y también, con un poco de suerte, los buenos escritores hasta los cien.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “Prólogo”. *Clave. Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM, 1996.

García Márquez narrador

Trató de tener los ojos abiertos, pero lo quebrantó el sueño. Cayó hasta el fondo de una sustancia sin tiempo y sin espacio, donde las palabras de su mujer tenían un significado diferente. Pero un instante después se sintió sacudido por el hombro.

—Contéstame.

El coronel no supo si había oído esa palabra antes o después del sueño. Estaba amaneciendo. La ventana se recortaba en la claridad verde del domingo. Pensó que tenía fiebre. Le ardían los ojos y tuvo que hacer un gran esfuerzo para recobrar la lucidez.

—Qué se puede hacer si no se puede vender nada —repitió la mujer.

—Entonces ya será veinte de enero —dijo el coronel, perfectamente consciente—. El veinte por ciento lo pagan esa misma tarde.

—Si el gallo gana —dijo la mujer—. Pero si pierde. No se te ha ocurrido que el gallo puede perder.

—Es un gallo que no puede perder.

—Pero suponte que pierda.

—Todavía faltan cuarenta y cinco días para empezar a pensar en eso —dijo el coronel.

La mujer se desesperó.

—Y mientras tanto qué comemos —preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía—. Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años —los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto— para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

—Mierda.

París, enero de 1957

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

García Márquez y el realismo mágico

Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaicano que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. "Un señor muy viejo con unas alas enormes". *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndida y de su abuela desalmada*. 25ª. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

García Márquez y Salvador Allende

A la hora de la batalla final, con el país a merced de las fuerzas desencadenadas de la subversión, Salvador Allende continuó aferrado a la legalidad. La contradicción más dramática de su vida fue ser al mismo tiempo el enemigo de la violencia y revolucionario apasionado, y él creía haberla resuelto con la hipótesis de que las condiciones de Chile permitían una evolución pacífica hacia el socialismo dentro de la legalidad burguesa. La experiencia le enseñó demasiado tarde que no se puede cambiar un sistema desde el gobierno sino desde el poder.

Esa comprobación tardía debió de ser la fuerza que lo impulsó a resistir hasta la muerte en los escombros en llamas de una casa que ni siquiera era la suya, una mansión sombría que un arquitecto italiano construyó para fábrica de dinero y terminó convertida en el refugio de un presidente sin poder. Resistió durante seis horas, con una metralleta que le había regalado Fidel Castro y que fue la primera arma de fuego que Salvador Allende disparó jamás.

Allende murió en un intercambio de disparos con esta patrulla. Luego, todos los oficiales, en un rito de casta, dispararon sobre el cuerpo. Por último, un suboficial le destrozó la cara con la culata del fusil. La foto existe: la hizo el fotógrafo Juan Enrique Lira, del periódico *El Mercurio*, el único a quien se permitió retratar el cadáver. Estaba tan desfigurado que a la señora Hortensia Allende, su esposa, le mostraron el cuerpo en el ataúd, pero no permitieron que le descubriera la cara.

Había cumplido sesenta y cuatro años en el julio anterior y era un Leo perfecto: tenaz, decidido e imprevisible. “Lo que piensa Allende sólo lo sabe Allende”, me había dicho uno de sus ministros. Amaba la vida, amaba las flores y los perros, y era de una galantería un poco a la antigua con esquilas perfumadas y encuentros furtivos. Su virtud mayor fue la consecuencia, pero el destino le deparó la rara y trágica grandeza de morir defendiendo a bala el mamarracho anacrónico del derecho burgués, defendiendo una Corte Suprema de Justicia que lo había repudiado y había de legitimar a sus asesinos, defendiendo un Congreso miserable que lo había declarado ilegítimo pero que había de sucumbir complacido ante la voluntad de los usurpadores, defendiendo la libertad de los partidos de oposición que habían vendido su alma al fascismo, defendiendo toda la parafernalia apolillada de un sistema de mierda que él se había propuesto aniquilar sin disparar un tiro. El drama ocurrió en Chile, para mal de los chilenos, pero ha de pasar a la historia como algo que nos sucedió sin remedio a todos los hombres de este tiempo y que se quedó en nuestras vidas para siempre.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Por la libre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

García Márquez y el poder

...ordenó que metieran a los niños en una barcaza cargada de cemento, los llevaron cantando hasta los límites de las aguas territoriales, los hicieron volar con una carga de dinamita sin darles tiempo de sufrir mientras seguían cantando, y cuando los tres oficiales que ejecutaron el crimen se cuadraron frente a él con la novedad mi general de que su orden había sido cumplida, los ascendió dos grados y les impuso la medalla de la lealtad, pero luego los hizo fusilar sin honor como a delincuentes comunes porque hay órdenes que se pueden dar pero no se pueden cumplir, carajo, pobres criaturas.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El otoño del patriarca*. 3. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

Novamente Cortázar: Agora

Noé Jitrik

Em uma inevitável paráfrase de Borges que, como todo mundo sabe, é uma luz que orienta nos escuros sendeiros da literatura, diria que não se pode deixar de levar em conta, juntamente com sua obra visível, reconhecida por esse mesmo “todo mundo”, a obra inverificável de Julio Cortázar. Com relação à obra que se vê e se palpa, que está nos livros, as taxonomias estão estabelecidas e seguem os padrões daquilo que se conhece como gêneros. Essa obra está composta por inumeráveis contos – alguns deles, “Casa tomada”, “El perseguidor”, “Reunión”, “La señorita Cora”, fazem parte das antologias reais e ideais do conto contemporâneo –; numerosos ensaios – de extraordinária perspicácia: para mim é inesquecível seu artigo sobre a relação entre a grade e a trepadeira na obra de Ricardo Güiraldes –; alguns romances – dos quais o mínimo que pode ser assinalado é sua extrema ambição, concebidos e executados nesse viés –; alguns, não poucos, poemas – que mostram talvez uma fissura entre uma poética e uma poesia –; e o que desde a idade clássica se denominou, com um sabor um pouco anacrônico, porém delicado e descritivo, “varia invenção” ou “varia imaginação”, que vem a ser o mesmo: entram nessa categoria, mais que textos inclassificáveis, dimensões. Refiro-me ao fantástico, ao humor, a certas contorções verbais que estão um pouco por toda parte: todo esse setor de sua obra visível é tão grato que foi, atrevo-me a dizer, o que deu origem à expressão “Querido Julio”, que surge muito espontaneamente assim que ele é invocado.

O que eu chamo de obra “inverificável” está composta pelo que ignoramos ou pelo que não consideramos parte da outra, mas que de todo modo está vinculada com a palavra e/ou com a escrita, talvez não da maneira como este conceito funciona em “El perseguidor”, no qual em remotos tempos me pareceu que residiam elementos de uma teoria crítica, mas como esboços, emergências, pontas de uma paixão literária mais do que de uma ação. E, uma vez que, para sua obra visível, eu caí no vício da classificação, não posso deixar de seguir no mesmo caminho para esta outra, embora seus resultados sejam menos nítidos, já que não existem muitos critérios para ordenar o que não se conhece bem. Assim, poderia dizer que um primeiro grande setor seria o que po-

demos chamar os “papéis”, que, por sua vez, está composto por textos inéditos, recuperáveis por diligentes pesquisadores; cartas que devem estar sendo guardadas zelosamente por seus destinatários e que não foram alcançadas pela diligência de Gladis e Saúl Yurkievich; entrevistas ocasionais em revistas desaparecidas para sempre ou quase para sempre; intervenções em colóquios ou conferências, em mesas redondas ou em emissões de rádio; conversas recordadas por amigos próximos ou interlocutores ocasionais e não registradas; comentários feitos de passagem e assim por diante. Em suma, a arte da conversação, que nem todos os seres humanos possuem, incluindo o que de humano podem ter os escritores.

E uma vez que há um primeiro setor no inverificável, deve haver, obrigatoriamente, também um segundo, de definição ainda mais difícil. É, a meu juízo, o das leituras de sua obra visível, que foram proliferando desde a aparição de *Rayuela*¹ em diante. Ou seja, um acúmulo de quarenta anos e, talvez, sobretudo, a partir das vinculações que ele estabeleceu com Cuba e Nicarágua, poucos anos depois daquele acontecimento que, não se pode deixar de dizer, fez parte desse generalizado entusiasmo que se espalhou pela América Latina e que recebeu o sonoro nome de *boom*. E se me refiro às leituras que fazem parte do inverificável de sua obra é porque entendo que as leituras se agarram aos textos, são essa trepadeira com que o próprio Cortázar metaforizava a propósito de Güiraldes, por volta de 1948. As leituras, acho que não muitos colocarão em questão esse conceito, modificam os textos e os fazem mudar de fisionomia. Isso é o que o já mencionado Borges mostrou, deixando atônitos a muitos com “Pierre Menard, autor del Quijote”. Dito de outro modo, o *Bestiario* não é o mesmo em 1951, quando poucos o leram, e agora; *Rayuela* não é a mesma em 1963, quando muitos a leram com fervor, e agora: por uma espécie de lei, análoga e paralela à que rege a economia propriamente dita, os textos mudam de forma quando começam a circular e mais ainda se circulam muito, como é o caso. O mesmo ocorre com a música: Mozart não é um texto único, mas a multiplicação das interpretações que vêm sendo feitas de suas partituras há mais de dois séculos; assim sendo, poder-se-ia dizer que os intérpretes de música são leitores privilegiados que, ao participar da composição original, a tornam reconhecível. E com a pintura: *Las Meninas* pode ter sido em seu momento uma luxuosa homenagem aos prógnatos Bourbons; depois de Foucault, é certamente outra coisa. Também o bucólico Poussin é outro depois de ter sido lido por Lévi-Strauss.

¹ Publicado no Brasil, pela editora Civilização Brasileira, com o título *O jogo da amarelinha*, tradução de Fernando de Castro Ferro. O romance está sendo novamente traduzido para o português por Eric Nepomuceno. (N.T.)

Quanto à literatura, as leituras já levadas a cabo, desde as mais simples e elementares até as mais qualificadas, alteram os textos a tal ponto que afirmar que *Rayuela* “é” constitui uma temeridade. No máximo, acredito que se poderia afirmar que é o que é mais o que se foi colocando nele. Refiro-me ao romance.

E já que mencionei *Rayuela*, não posso deixar de lembrar o modo como foi lido quando apareceu, sob o olhar lúcido de Paco Porrúa, que sabia, tenho certeza, que com esse livro começava outro tempo. Não aconteceu o mesmo com *Los premios*, embora muito deste texto tenha penetrado no outro, como se um caminho se abrisse no imaginário de um escritor mais pensativo que observador e o estivesse guiando para zonas de reflexão sobre personagens e situações que, por preguiça, denominamos “reais”. Foi lido com surpresa, com deslumbramento, com ingenuidade: *Rayuela* se atrevia a enfrentar a linearidade, essa lei do relato que nem Proust nem os surrealistas tinham violado e, ainda por cima, mesclava, ia mais além de Aldous Huxley, que, mais timidamente, não via nenhum desdouro em introduzir filosofia em um relato. E, mais do que isso, havia conseguido configurar personagens que se instalavam em imaginários modos de vida: esse foi o destino da perturbadora “Maga”, com quem uma multidão de estudantes de letras queria se parecer, embora sem sofrer tanto quanto ela havia sofrido, coitadinha – seguindo, talvez, não deliberadamente, as românticas pegadas do Victor Hugo de *Os miseráveis*. Por outro lado, Cortázar fora castigado, seguindo um velho costume argentino, por ter ido viver em Paris: crime imperdoável, ainda mais quando se afirmava, erroneamente, ao que parece, que “Casa tomada” implicava uma velada crítica ao mais sagrado, o populismo peronista, e que esse incômodo o teria feito emigrar. Com *Rayuela*, a dívida foi perdoada, talvez porque a imagem apresentada de Paris não era idealizada, talvez porque os personagens centrais sentem a Argentina de um modo tão poderoso quanto se poderia sentir a casa paterna quando já está perdida, quando já não se pode regressar. Talvez tenha havido algo mais nessas leituras. Em todo caso, muitos escritores antes reticentes pelas razões mais diversas – ter sido colaborador de *Sur*, ser leitor de literatura europeia, não ser populista – tentaram comunicar-se com ele. Houve aqueles que seguiram suas pegadas. Eu mesmo escrevi um conto olvidável que tem essa marca e que foi amavelmente censurado por outro grande escritor argentino, com os pés mais na terra, Arturo Cerretani, sobre cuja obra seria conveniente voltar e, se isso fosse feito, seria lido, acredito, pela primeira vez. Esse é o destino da literatura, sobretudo da boa.

Pergunto-me, não sem inquietação, como poderão ser as leituras atuais da obra inteira de Cortázar. Em primeiro lugar, as das novas gerações, as que não viveram as euforias da década de sessenta e cujos olhares não podem deixar de ter sido alterados pelo estruturalismo, o marxismo, o pós-estruturalismo, a psicanálise freudiana e o lacanismo, o desconstrutivismo, o formalismo e

o neoformalismo. Não posso saber, mas suponho que são outros, e, certamente, há de ser outro o senso de humor que se acreditava perceber em seus escritos e outras as exigências da identificação, que também isso faz parte da leitura. Não concebo que esses novos leitores tenham vivido em um recinto fechado, fora da história, e não tenham percebido seus eflúvios. Talvez essas novas leituras não sejam melhores que as primeiras, mas são outras e, consequentemente, *Rayuela*, *Los premios*, *Historias de cronopios y de famas*, *Las armas secretas*, já são outros textos que podem ser vistos de um modo que os mais consequentes admiradores de Cortázar talvez achem chocante ou mesmo pobre e equivocado. Mas também é possível que ocorra o contrário e que as leituras atuais descubram aspectos novos em relação ao já sabido ou até cheguem a desmitificar o que em seu momento irrompeu como um novo mito literário.

Não posso sabê-lo; nem sequer posso saber se Cortázar é lido como todos os que o amamos desejaríamos que fosse lido. O único que posso saber é como eu o reli, mais de quarenta anos depois. Mas também posso perguntar-me o que se busca quando se lê: a ideia mais nobre é que se busca uma forma peculiar de felicidade, a menos nobre é que se busca uma ratificação do que cada um é; em todos os casos se põem em jogo recordações e saberes, ansiedades e temores. Será o texto que leio ou releio algo que convém ao meu ser ou, pelo menos, a minha maneira de ser? Ou somente leio porque devo fazê-lo para não ser encarcerado no sanatório dos que não entendem que livros “têm” de ser lidos?

De minha parte, posso afirmar que minha releitura de Cortázar me proporcionou uma experiência dura. Refiro-me, sobretudo, aos romances: pareceram-me inovadores, claro, mas também senti o temor pelo destino das inovações. A irrupção que proclamam pode muito bem envelhecer. Penso que as inventivas direcionadas às classes médias se converteram em lugares comuns; não sei se fragmentar uma história faz com que um relato seja mais profundo; não sei se explicitar uma filosofia da vida cotidiana me diz alguma coisa; já não sei se uma declaração tão constante sobre sexualidades complicadas tem a ver com o que eu preciso saber. É como se alguma coisa minha tivesse se perdido e, com pena de minha parte, não sinto que seja reveladora essa “desordem dos sentidos” de que falava Rimbaud e que vai de *Los premios* até *El libro de Manuel*. Por outro lado, segue vigente em mim, com toda sua força, a precisão sem adornos de seus contos, a força de uma imaginação que ainda me parece tão deslumbrante como deslumbrante foi para mim essa pessoa. Segue vigente para mim, e com toda sua força, o sentido de “risco” que têm seus textos, inclusive os que fazem com que minha releitura não seja tão regozijante como foi e como eu gostaria que continuasse sendo.

Pode ser que meu modo de me situar hoje diante do “fato Cortázar” seja considerado próprio da espécie crítica, da qual ele zombava e também seu pre-

cedente ilustre, Flaubert; resistirei tenazmente a ser visto dessa forma. Desejaria, tão somente, ser visto como um leitor, esse baudelairiano hipócrita irmão do escritor, seu semelhante, que tenta talvez inutilmente transmitir o que para ele seja ler.

(Tradução de Elisa Amorim Vieira)

Bestiário antirrealista

Noé Jitrik

Quando Cortázar publicou *Bestiário*, em 1951, ainda não desfrutava do prestígio argentino e latino-americano que chegaria a ter depois que apareceu *Rayuela* [*O jogo da Amarelinha*], em 1963. A repercussão extraordinária que teve este livro, um dos pilares do *boom* da literatura latino-americana, trouxe de volta à sua obra anterior não apenas um público cada vez mais vasto, mas também uma crítica que, a respeito de *Bestiário*, havia sido positiva, apesar de contida dentro dos limites do círculo literário do qual seu autor fazia parte. Nesse retorno, *Bestiário* consolidou, de forma ampliada, a importância que havia conquistado num determinado momento dentro de um âmbito reduzido, dominado pela revista *Sur*, especialmente entre os que haviam conhecido alguns desses contos, antecipados por esta mesma revista, além de seus perspicazes ensaios literários que foram publicados em outras revistas, sobretudo em *Realidad*, uma das mais importantes e de mais alto nível intelectual dos anos precedentes a *Bestiário*.

Em 1952, Cortázar deixou a Argentina para sempre, fisicamente, porém não em seu imaginário, ou em suas figuras mais íntimas e nem mesmo em seus problemas mais prementes; mudou-se para Paris, cidade que também o inquietaria, mais com seu mistério do que com seu encanto, e, salvo esporadicamente, nunca voltou à Argentina, que continuou sendo, no entanto, um lugar nostálgico, pensado e evocado incessantemente, transformando-se à medida que sua poética ia mudando, propondo novas experiências de escrita e ampliando seu universo, tanto intelectual como político.

Apesar de seu distanciamento, sua obra era publicada e lida cada vez mais no país, chegando ao ponto de que alguns anos depois ele foi considerado um dos mais relevantes escritores argentinos, assim como sua obra uma das mais significativas nos duzentos anos de literatura, juntando-se a Borges e Bioy Casares entre os contemporâneos, indispensável em qualquer cânone que se estabeleceu ou se pretenda estabelecer. Em grande medida, teve a mesma sorte no âmbito maior da literatura latino-americana assim como na Europa, onde foi traduzido e alguns de seus relatos foram adaptados para o cinema por grandes realizadores.

Sem discutir a solidez e significação de toda a sua obra, muitos julgam criticamente e tomam certa distância a respeito de seus romances (*Os prêmios, O jogo da Amarelinha, O livro de Manuel*), ao passo que enaltecem sem reticências seus contos e os textos que se apresentam mais livres, e, por isso mesmo, inclassificáveis (*Pameos y meopas, A volta ao dia em oitenta mundos, 62, Modelo para Armar, Último round, Os autonautas da Cosmopista*).

Os contos (“Bestiário”, “Final de jogo”, “As armas secretas”, “Todos os fogos o fogo”, “Queremos tanto a Glenda”, “Octaedro”) são considerados expressões perfeitas das condições que este tipo de texto deve atender, para não chamar de “gênero” o que se conhece como “contos”, e nesse sentido, Cortázar se coloca com facilidade numa linha que vai de Lugones a Borges, passando pela obra de outros mestres reconhecidos, como Payró e Quiroga. Os chamados romances, pelo contrário, embora sejam ricos em ideias e personagens – muitas reconhecidas e algumas inesquecíveis, como a sempre invocada “Maga” – não seriam completos, em seu próprio propósito e campo, como são os contos. O terceiro tipo de textos, por sua vez, por ser de uma estrutura mais solta, revelando uma argumentação muitas vezes paródica, é mais apreciado por suas ideias originais do que por responder a determinado código ou gênero.

Os contos que integram *Bestiário* foram lidos em seu momento, e ainda continuam sendo, como literatura fantástica, aproximados aos de Borges, Bianco ou Bioy Casares. Do ponto de vista das soluções narrativas, passando por seus temas, seria possível aceitar essa qualificação, apesar de não incluírem os tópicos característicos desse modo; não há fantasmas ou aparições, não há efeitos de terror, não há além-túmulos, nem seres estranhos vindos de outras partes ou saídos de sonhos tenebrosos. A estranheza que apresentam certas situações está relacionada apenas com o que se oculta nos fatos mais normais e até mesmo triviais, nas ameaças que podem vir dos “outros”, na degeneração das relações, nos segredos que se procuram guardar, mas que conseguem escapar de seus claustros e desconcertar os desprevenidos ou ingênuos.

Talvez seja possível ver nessa peculiaridade rastros do surrealismo, poética que preconiza a possibilidade de descobrir e ressaltar o sinistro em todas as coisas e situações; essa atribuição não seria arbitrária, já que Cortázar simpatizou com esse movimento e, em especial, com uma de suas vertentes, correspondente a uma tendência curiosa conhecida como “patafísica”, que alcançou certo prestígio na Argentina antes de sua partida, apesar de que, ao parecer, ele não chegou a ser um militante das ideias de Alfred Jarry, seu propiciador e teórico.

O fato de alguém se afogar ao vestir um pulôver, por exemplo, fala da dimensão descomunal dos objetos que se vingam daqueles que os usam, ou que os passageiros de um ônibus murmurem sobre um casal que recém se conheceu e a viagem pareça não ter fim, ou que uma dor de cabeça, uma enxa-

queca simples e comum, produza uma sensação de perda, assim como se abalam todas as convicções quando uma linda garota enfia baratas dentro dos bombons que oferece amorosamente, não reside na ordem de uma retórica do fantástico, mas sim em imprevisíveis surtos da realidade que o olho do escritor é capaz de captar e transcrever.

Esta é uma característica de todos os contos: de uma situação comum que, de repente, muda de rumo aparecem ameaças que o relato acolhe, sem perder sua moderação ou compostura, sem exclamações, assumindo as mudanças de temperatura e normalizando-as; é como se comer bombons recheados de insetos fosse algo normal e comum, ou escutar ruídos de pessoas que se movimentam e ocupam uma casa que não é sua fosse aceitável ou compreensível, ou a asfixia com um pulôver acontecesse por mera precipitação ou erro de cálculo, e que tudo isso, ao produzir um efeito não desejado, respondesse a uma “outra” lógica, revelando as limitações da lógica comum que, no final das contas, está apoiada em verossimilhanças.

De modo que não se trata apenas de pura surpresa, mas sim de ressaltar pelo menos duas ordens: por um lado, abala “o compreensível” e as próprias condições do conhecimento, uma vez que os dados são enganosos e as conclusões se dirigem a lugares impensáveis; por outro, postula uma teoria da inverossimilhança como mecanismo narrativo, afastando-se do realismo tradicional que se consolidou nas maneiras de narrar e de ler.

Um dos contos, “Casa tomada”, talvez o mais lido e conhecido, recebeu, mais do que os restantes, uma interpretação que parecia muito convincente e mesmo esperável na época em que surgiu; o autor, inequivocamente instalado em um notório antiperonismo, como pessoa, não como “autor”, já que não havia escrito nada sobre esse assunto que fizesse correr rios de tinta até o presente e desde que despontou na sociedade na história argentinas, apenas conseguiu, segundo essa interpretação, fazer referência, de forma metafórica, ao ânimo daqueles que viam na irrupção das massas uma invasão bárbara, Sarmiento redivivo, uma desconhecida e perversa força que expulsaria os legítimos donos de seus lugares próprios e sagrados por essa mesma razão, ou seja, por serem os legítimos donos. Porém, sem negar que tal estado de ânimo existia, o que provavelmente era compartilhado por Cortázar, essa leitura se torna insuficiente para compreender uma narrativa cujo alcance é outro, mais ampla do que uma mera metáfora, política por sinal; me atrevo a dizer que com o simples fato de se deixar levar pela respiração ansiosa de uma prosa, na qual palpita uma ameaça, já se está pronto para entrar em outra dimensão, na qual existe uma ponte estendida sobre um fluxo verbal calmo, controlado por uma sintaxe luminosamente harmoniosa, sem ruídos, sem estridências, sem nada, apenas essa respiração, para explicar.

No entanto, trata-se da arte do conto e de um contista que escreve; é possível afirmar que a instância deste tipo de estrutura é essencialmente vertiginosa e perturbadora, em função da necessária proliferação temática que a justifica, por oposição ao romance, que supõe o desenvolvimento de um tema único; isso também é feito por cada um dos contos, ou seja, o tema único proposto por eles se encerra e o novo conto procura outro, e assim por diante, pois não seria artístico se um tema fosse reiterado e todos os contos de um contista continuassem desenvolvendo o mesmo. Pode-se dizer que os contistas vivem assediados pela diversidade, que descansa sobre uma disposição particular, uma espécie de “disparo” da escrita, uma resposta rápida na qual o contista se lança.

O bom contista é, portanto, o escritor que responde a requerimentos temáticos plurais, dando curso a suas sugestões e resolvendo-as com precisão e identidade, sendo impelido também pela eficácia, isto é, pela obtenção de um efeito que pode ser igualmente muito variado, desde a satisfação por um final feliz até um espasmo emocional, passando pela surpresa que neutraliza expectativas e várias outras possibilidades. Podemos encontrar essas possibilidades nos contos de Cortázar e, particularmente, em *Bestiário*; apesar de cada unidade ser muito diferente, todas elas possuem uma definição própria. Certamente há algo comum a todas, não apenas traços de estilo iniludíveis e inevitáveis, mas também um fundo, um núcleo que motiva e sustenta uma busca imaginária de algo remoto e perdido.

Entre o diferente e o comum, além da respiração comum, há algumas imagens que iluminam as narrações nas quais se encontram: se em “Casa tomada” a casa é um recinto de perda (de espaço) e limitação (da propriedade) do qual se é expulso, em “Cefaleia” a cabeça é uma casa que, ao mesmo tempo, por ser um recinto de dor, é também um inimigo (interno). Assim, é o inimigo quem expulsa, o que determina que o que se conta de modo diverso é a expulsão de um interior de dupla natureza e, por outra, que a expulsão é o motor de todos os contos: alguém vomita coelhinhos, os ocupantes do ônibus expulsam o casal, a namorada dos bombons expulsa os pretendentes – uma Penélope que não espera Ulisses –, os misteriosos ocupantes da casa expulsam os irmãos.

É possível dizer que a expulsão é de alguma coisa que os protagonistas, ou seja, por extensão e representação os humanos – já que um personagem, que certamente não é uma pessoa real, protagonista ou não, é uma entidade verbal de índole antropomórfica – carregam dentro, como uma ignorada carga, como uma tensão que o relato consegue entregar, seja na forma de um desdobramento, como em “Distante”, seja uma presença exterior, como em “Ônibus” ou como em “Casa tomada”, seja um ataque do interior, como a dor de cabeça de “Cefaleia”. Esse interior emerge do mesmo modo que Mr. Hyde vive dentro de Dr. Jeckill, esperando pacientemente o momento de sair e quando por fim sai, já não há nada a fazer, não há redenção, é uma espécie de triunfo daquilo que está reprimido, aparentemente, nestes relatos, nas pessoas, mas poética-

mente – me refiro ao conceito surrealista –, nas coisas e especialmente nas palavras. Resíduo psicanalítico? Perfume de esquizofrenia? Pode ser, mas por pura estrutura, não por indicação, a Psicanálise recém começava a florescer na Argentina e ainda não era conhecida a fundo, como passou a ser dez anos depois.

Um risco que se apresenta ao tratar de entrar em um texto, neste caso em um conjunto, não para “interpretá-lo”, tentação que ronda todo leitor atraído pelo encanto de um texto, mas para entendê-lo e, a partir daí, apreciá-lo, isso que chamam de “o prazer do texto”, que seria o produto de uma leitura mais plena e completa; esse risco é a possibilidade de que, ao determinar mecanismos ou procedimentos, se explicaria não apenas o que esse texto ou conjunto “afirma”, mas também uma maneira ou peculiaridade de sua conformação e ainda, e por fim, um valor, como culminância de todo o movimento; correlativamente, e neste ponto, se disso se trata, é possível chegar a sustentar que tal valor explica a posição desse texto, ou esse conjunto, nesse conjunto maior chamado literatura. O risco continua e aumenta: daí viriam as comparações, as posições, os alinhamentos e, como conclusão, o cânon entendido como ponto de chegada, a indiscutida consagração que, como consequência, interromperia uma lógica e natural atitude crítica que é o que, definitivamente, permitiria completar e aperfeiçoar o ato de leitura, prestando a devida homenagem a um escritor que não apenas urde histórias na solidão e o faz bem, mas que, por extensão, enriquece a quem se aproxima de seus textos.

Cortázar prossegue, depois de *Bestiário*, escrevendo contos; as linhas gerais de seu imaginário continuam sendo as mesmas ou semelhantes. No entanto, é evidente que novas percepções e inquietudes guiam sua escrita. Talvez sua notoriedade, porque a obteve, descansa mais que em *Bestiário*, apesar de sua riqueza, em novas peças cujas imagens impressionaram muito e são objeto de citações frequentes; nesse sentido “O perseguidor”, transformação narrativa da glória e penúria de Charlie Parker, e “Reunião”, homenagem e recuperação da humanidade revolucionária de Ernesto Che Guevara, entre outros textos, traçam novas linhas significativas que indicam até que ponto o universo poético e intelectual de Cortázar era amplo e definido.

Em suma, dito ao culminar esta aproximação, sua incessante produção, a firmeza do seu traço e suas constantes buscas de novas possibilidades de escrita, suas mudanças de registro e a ousadia para deixar de lado formas adquiridas e eficazes, falam de uma grande maturidade que lhe é inerente, porém que, ao irradiar sobre toda a literatura argentina, também a qualifica. Daí o adjetivo “cortazariano”, que ao ser aplicado a outros escritores e escritas implica num arraigo e numa ressonância: é uma poética e um modelo que se imprimiram em um imaginário de produção fecunda.

(Tradução de Patrícia Oliveira Alves e Romulo Monte Alto)

Fragmentos de textos de de Julio Cortázar

Cortázar poeta

Encargo

No me des tregua, no me perdones nunca,
Hostígame en la sangre, que cada cosa cruel sea tú que vuelves
¡No me dejes dormir, no me des paz!
Entonces ganaré mi reino,
naceré lentamente.
No me pierdas como una música fácil, no seas caricia ni guante;
tállame como un sílex, desespérame.
Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dalos.
Ven a mí con tu cólera seca de fósforo y escamas.
Grita. Vomítame arena en la boca, rómpeme las fauces.
No me importa ignorarte en pleno día,
saber que juegas cara al sol y al hombre.
Compártelo.
Yo te pido la cruel ceremonia del tajo,
lo que nadie te pide; las espinas
hasta el hueso. Arráncame esta cara infame,
oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre.

París, 1951/1952

CORTÁZAR, Julio. *Algunos pameos y otros prosemas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

Cortázar narrador

Viajes

Cuando los cronopios van de viaje, encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos. Los cronopios no se desaniman porque creen firmemente que estas cosas les ocurren a todos, y a la hora de dormir se dicen unos a otros: “La hermosa ciudad, la hermosísima ciudad.” Y sueñan toda la noche que en la ciudad hay grandes fiestas y que ellos están invitados. Al otro día se levantan contentísimos, y así es como viajan los cronopios.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos/1. Historias de Cronopios y famas*. Madrid: Santiago de Chile: Montevideo: La Paz: Asunción: Lima: Alfaguara, 1998.

Cortázar crítico

El horror es infinitamente más grande en *1984* porque su límite no está en sí mismo, en la progresión del mal, sino en la inversión de la esperanza, el descubrimiento de que es también una de las fuerzas del mal. Lo que en un famoso relato de Villiers de L'Isle Adam se condensa en una inversión final y fulminante (*La tortura por la esperanza*), en el de Orwell se da en una serie de desgarramientos; la esperanza no es posible pero sin embargo está ahí, y la comprobación de su imposibilidad es cada vez la ocasión del desgarramiento. El fondo del horror está en una escena final nada horrible en sí misma, el breve reencuentro de Winston y Julia, cuando los dos saben que se han traicionado mutuamente y sólo buscan separarse, olvidarse, seguir traicionándose allí donde en lo más hondo de sí mismos había latido la esperanza.

CORTÁZAR, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984.

Cortázar y la narrativa fantástica

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos/1. Final del juego*. Madrid: Santiago de Chile: Montevideo: La Paz: Lima: Alfaguara, 1998.

Cortázar, los intelectuales y la política

...hay un joven iracundo que ha saltado de su silla para gritar que precisamente por eso nuestro deber está en escribir “accesiblemente”, en hacer libros que puedan ser leídos por la masa; en otros términos, el viejo malentendido de la confusión entre didáctica y literatura. O bien la variante usual: aunque se escriba “difícil”, hay que hacerlo con contenido revolucionario, que pueda ser captado por los lectores para contribuir a alentarlos en la convicción y en la acción. A lo primero, un verdadero escritor revolucionario responderá que no acepta ese paternalismo con relación a las masas de lectores, y que basta examinar las tiradas y los resultados culturales de cualquier buen plan de ediciones populares (los programas culturales de Cuba por ejemplo, o los “pocket-books” de los países capitalistas) para darse cuenta de que el paso cultural de lo fácil a lo difícil puede hacerse mucho más rápidamente de lo que se piensa y que la masa no necesita que la traten como a escolares de los grados primarios. En Cuba, las tiradas de libros particularmente difíciles son de una elocuencia definitiva a ese respecto; y ya es tiempo de que nuestro joven iracundo aprenda que la gente no sólo lee literatura para aprender sino para gozar, que lee literatura de la misma manera que baila o hace el amor, y que en el fondo la literatura es una de las formas del erotismo en el altísimo sentido en que lo entendían Platón o Dante.

CORTÁZAR, Julio. *Viaje alrededor de una mesa*. Buenos Aires: Rayuela, 1970.

Cortázar y los argentinos

Usted se reirá, pero es uno de los problemas argentinos más difíciles de resolver. Dado nuestro carácter (problema central que dejamos por esta vez a los sociólogos) el encabezamiento de las cartas plantea dificultades hasta ahora insuperables. Concretamente, cuando un escritor tiene que escribirle a un colega de quien no es amigo personal, y ha de combinar la cortesía con la verdad, ahí empieza el crujir de plumas. Usted es novelista y tiene que escribirle a otro novelista; usted es poeta, e ídem; usted es cuentista. Toma una hermosa hoja de papel, y pone: "Señor Oscar Frumento, Garabato 1787, Buenos Aires." Deja un buen espacio (las cartas ventiladas son las más elegantes) y se dispone a empezar. No tiene ninguna confianza con Frumento; no es amigo de Frumento; él es novelista y usted también; en realidad usted es mejor novelista que él, pero no cabe duda de que él piensa lo contrario. A un señor que es un colega pero no un amigo no se le puede decir: "Querido Frumento." No se le puede decir por la sencilla razón de que usted no lo quiere a Frumento. Ponerle querido es casi lascivo, en todo caso una mentira que Frumento recibirá con una sonrisa tetánica. La gran solución argentina parece ser, en esos casos, escribir: "Estimado Frumento." Es más distante, más objetivo, prueba un sentimiento cordial y un reconocimiento de valores. Pero si usted le escribe a Frumento para anunciarle que por paquete postal le envía su último libro, y en el libro ha puesto una dedicatoria en la que se habla de admiración (es de lo que más se habla en las dedicatorias), ¿cómo lo va a tratar de estimado en la carta? Estimado es un término que rezuma indiferencia, oficina, balance anual, desalojo, ruptura de relaciones, cuenta del gas, cuota del sastre. Usted piensa desesperadamente en una alternativa y no la encuentra; en la Argentina somos queridos o estimados y sanseacabó. Hubo una época (yo era joven y usaba rancho de paja) en que muchas cartas empezaban directamente después del lugar y la fecha; el otro día encontré una, muy amarillita la pobre, y me pareció un monstruo, una abominación. ¿Cómo le vamos a escribir a Frumento sin identificarlo (Frumento) y luego calificarlo (querido/estimado)? Se comprende que el sistema de mensaje directo haya caído en desuso o quede reservado únicamente para esas cartas que empiezan: "Un canalla como usted, etc.", o "Le doy 3 días para abonar el alquiler", cosas así. Más se piensa, menos se ve la posibilidad de una tercera posición entre querido y estimado; de algo hay que tratarlo a Frumento, y lo primero es mucho y lo segundo frigidairé.

Variantes como "apreciado" y "distinguido" quedan descartadas por tilingas y cursis. Si uno lo llama "maestro" a Frumento, es capaz de creer que le está tomando el pelo. Por más vueltas que le demos, se vuelve a caer en querido o estimado. Che, ¿no se podría inventar otra cosa? Los argentinos

necesitamos que nos desalmidonen un poco, que nos enseñen a escribir con naturalidad: “Pibe Frumento, gracias por tu último libro”, o con afecto: “Ñato, qué novela te mandaste”, o con distancia pero sinceramente: “Hermano, con las oportunidades que había en la fruticultura”, entradas en materia que concilien la veracidad con la llaneza. Pero será difícil, porque todos nosotros somos o estimados o queridos, y así nos va.

CORTÁZAR, Julio. “Grave problema argentino: Querido amigo, estimado, o el nombre a secas”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 7. ed. México, DF: Siglo XXI Editores, 1986, p. 29.

Entrevistas

Entrevista a Alai Garcia Diniz (UFSC)

1. **Em que medida a reflexão sobre a literatura de Roa Bastos ou, mais recentemente, a de Max Aub e Cipriano Rivas Cherif, autores que foram marcados pelo exílio, modificou (ou não) seu olhar sobre o Brasil e os anos da ditadura?**

Em primeiro lugar, uma digressão. Há um ano escrevi sobre o impacto que senti ao ouvir a aplicação do epíteto de “nacionalista” a Roa Bastos e a cogitação de ter os seus restos transladados ao Panteão Nacional em Assunção. Acabo de saber que, em junho de 2014, em comemoração aos 97 anos de idade do escritor, tal proposta se concretiza oficialmente. Entre José Gaspar Rodriguez de Francia, Solano López e outros estarão os restos mortais do escritor diaspórico, exilado e expatriado do Paraguai como um lastro de reparação (ou esquecimento?) aos pensamentos do filho prófugo/pródigo e para servir a uma mitologia local sobre a comunidade imaginada que sacrifica a ficção na imortalidade arquivada.

Roa Bastos se converteu em uma referência local muito antes, graças a sua resistência como intelectual orgânico e a uma poética fundada no silêncio outorgado por uma linguagem, consistentemente, expropriada que se movia entre duas línguas, uma oficial (o castelhano) e outra viva (o Guaraní). A violência de que se ocupou Roa me serviu para entender a “picada” que levou minha geração (68) no Brasil, ao operar um pensamento divergente, marxista, marginal e livre em sua utopia urbana e castrada, mas que incorreu em uma tática desviada: a do excesso de confiança do movimento estudantil na fragmentação em grupelhos. Uma arrogância juvenil que tapava o sol com a peneira. As lideranças agrárias já haviam sido desmanteladas antes de 68 e o tamanho do Brasil não abrigava apenas uma “Sierra Maestra”. A literatura desses autores me ensinou como para escrever sobre a violência é preciso que o discurso contenha o silêncio do inenarrável. Do não dito ao inaudito. E que, no Brasil, ainda não tivemos a oportunidade de recompor os cacos do esquecimento, como a crônica de Tlatelolco no México, nem dos enfrentamentos do Quartier Latin de Paris, ou da Primavera de Praga. Na Espanha, a “Ley de Memoria Histórica”, desde 2007, serviu para levantar do olvido autores *transterrados* pela ditadura franquista, memórias da guerra e da pós-guerra, as resistências silenciadas e outros crimes, como as ficções de Max Aub na trilogia homônima de dramas breves em três tempos e dimensões: *Las vueltas* (a primeira de 1947; a segunda de 1960, que tomam o

cenário com personagens que deixavam as prisões e se deparavam com um cotidiano de olvido repressivo no interior da Espanha; e a última peça *La vuelta* (1964), em que se realiza, em linguagem dramática, o retorno de um personagem exilado no México [autobiográfico?]) para o contexto da Espanha franquista. A trilogia marcada pelas obsessões do exílio por dentro e por fora, os dramas operam com as lacunas do trauma em sua projeção renegada de quem se reconhece sobrevivente na redução biopolítica que o constrangimento da lembrança realiza em contextos de esquecimento forçado.

Há filmes sobre obras de Max Aub como o de Alfonso Ungría, que rodou *Soldados* (1978) a partir do romance *Las buenas intenciones* (1954) e o envolvimento de Max Aub na montagem de audiovisuais como *Sierra de Teruel*, o que combina também com o teatro de ação de Rivas Cherif, que em seu exílio no México, em Puerto Rico e Guatemala esteve sempre criando novos grupos experimentais ou itinerantes. Roa Bastos, tanto em Buenos Aires, La Plata, como em Toulouse, incluiu as filmagens e em seu retorno ao Paraguai realiza propostas de mediação de leitura aos jovens. Esse comportamento que supera um único suporte, o verbal, para operá-lo com a imagem e criar o diálogo da literatura com outros suportes, em um movimento intermediário de territórios recombinações em que se superam antigas dicotomias entre oralidade e escritura, o popular e o erudito, para mim, ao pensar no Brasil dos anos de chumbo, significa rever o patrulhamento ideológico que opunha um referencial nacional-popular de engajamento cultural a manifestações iconoclastas como as de uma proposta marcada pelo midiático como a tropicália. Durante a ditadura se teimava em opor e denegrir, como se apenas uma delas fosse a “correta”, a “revolucionária” ou a sobrevivente, o que na verdade representava um movimento diverso e plural. Hoje se sabe que ambas as posições enriqueceram a Música Popular Brasileira e deixaram um legado de resistência fundamental contra o “ame-o ou deixe-o” do golpe militar no Brasil.

Na Espanha antes de temas que a Lei da Memória Histórica invocou sobre a retirada de ossadas de fossas ignoradas; de descobertas de enigmas sobre restos mortais de figuras proeminentes que reacenderam pavios apagados durante mais de cinquenta anos, o cinema já vinha começando a contribuir para transformar os anos 90 em uma memória da Guerra Civil e do pós-guerra, ainda não suficientemente espiada, ou expiada e, por vezes, *ex piada* por paródias. Era um imaginário coletivo que se transformava entre o teatro e ação bélica em *Ay Carmela* (1990); ou nos partidarismos das trincheiras com *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995); em *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1998).

Rivas Cherif teria chamado essa vertigem da memória em uma analogia com o *cané*, que na gíria dos presos políticos da Penitenciária de El Dueso,

Santander, queria dizer uma conversa agoniada por certa incontinência. No início de sua obra *Como hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, escrita durante um momento de reclusão em solitária no cárcere e publicada, postumamente, em 1991, com ausência de algumas páginas, a configuração de um desejo coletivo de memória na primeira década do século XXI vinga com a lei da Memória Histórica, no entanto, Rivas Cherif ainda é muito pouco lembrado, talvez mais como cunhado de Manuel Azaña do que como diretor vanguardista, condenado a morte e finalmente com a pena comutada para a prisão perpétua, após 1947, exilado na América Latina.

Em livros como *Los hijos de la noche* (2008) de Francisco Ruiz Esteban ou em documentários como *Los maquis en España* (2006), recuperavam-se do anonimato os desbandados – clandestinos e exilados na Espanha, fugidos pelos montes e muitas vezes alimentados por pessoas de uma comunidade, mas caçados como ratos pelo franquismo na pós-guerra, resistências que foram muito pouco conhecidas do grande público.

No Brasil, muitos daqueles que estiveram na vanguarda da resistência ao regime ditatorial e sobreviveram e criaram a via política eleitoral do PT hoje foram, especialmente esses, aliados da arena política, estão nos calabouços, como se fossem os únicos políticos corruptos do poder vigente. Ousaram aplicar as mesmas regras vigentes de suborno, propina e *lobby* no Congresso e foram marcados pela “máquina”?

Como em *El fiscal* (1993) o espetáculo “remixava” a cena de morte de Solano López em Cerro Corá, a política entra no suprarrealismo de um espetáculo midiático. É no governo de Cartes, no Paraguai, que chegará a se reproduzir a famosa foto da expatriação de Roa Bastos em Clorinda, agora, de trás pra frente com um *slow motion* da imagem do escritor de frente e não de costas para Assunção?

No Brasil também houve torturas, mortos e alguns cantos soterrados. A “modinha sem nome”, tocada no CRUSP, composição do estudante de Geologia da USP, Lauriberto José Reyes, fuzilado em fevereiro de 1972, em São Paulo ainda não foi esquecida, mas se guarda como um segredo de alguns. Quem sabe agora com a Comissão da Verdade?

Concluindo, ninguém escolhe estudar temas ou autores que não lhe toquem por alguma razão subjetiva. Como parte da geração “68” e, em determinado momento tendo vivido em situação de autoexílio, além de seguir o estudo sobre as obras de Roa Bastos, mais recentemente, aventurei-me a buscar como a dramaturgia de Max Aub recuperava a pós-guerra espanhola em conflitos que não só atualizavam diferentes gêneros do teatro clássico, revisitados como zonas de percurso (*San Juan*) e travessia, como os instantes da tentati-

va de fuga com seus percalços, estratégias e embustes (*O porto*). A poética *transterrada* de Aub forja um imaginário pós-guerra, não apenas das prisões como dos (im)possíveis retornos, aquilo que surge como desejo ou obsessão para quem está alijado perpetuamente desse direito de ir e vir, explicitamente, banido, sem volta.

Talvez por isso as peças de Max Aub que mais me tocaram reelaboram um movimento inconcebível para a realidade do *transterrado*: *La vuelta*.

As ditaduras têm em comum a violência do Estado contra os que se opõem, mas cada uma gera seus próprios requintes de crueldade, e a literatura como lida com o particular, recorta um gesto inescrupuloso, uma tortura inimaginável, uma reação aberrante que ensina a lembrar o futuro. Quer ver um exemplo autobiográfico? O hino nacional que neste tempo de Copa do Mundo, ao ser cantado a capela emociona a todos, para mim, nunca perderá o caráter opressivo de um patriotismo desenfreado e perigoso, porque me lembra outro instante em que era obrigada a cantá-lo para o diretor do DOPS e seus asseclas, como parte de um atentado de tortura psicológica que punha em dúvida minha capacidade para atuar como docente de Língua Portuguesa do Governo do Estado e que, aliado a isso trancafiava-me durante trinta e seis dias no DOPS, somente para me demitir depois com base na ausência por abandono do trabalho após mais de trinta dias. Claro que nada há de heroico em um momento em que as lideranças perdiam a vida nas ruas dos jardins, mas o trauma passado ao se repetir, redundava, mas pode curar e serve para mostrar o que nos ameaça em um presente até mesmo festivo para ser combatido com veemência e não se concretizar no futuro.

Ler esses autores *transterrados* me ensina a assegurar que a violência não termina no momento em que um regime de exceção deixa de existir, pois as perdas e sofrimentos seguem repercutindo, reverberando, sorrateiramente, se não nas instituições, infelizmente, nas mentes.

De Cipriano Rivas Cherif, o diretor vanguardista de maior repercussão contra as companhias obsoletas nos anos 20 e cunhado do presidente republicano no momento do golpe de Estado em 1936, extraio a lição de um teatro da ação (Teatro-Escola) que não se limitaria aos palcos, mas sobreviveu em sua prisão para mostrar semelhanças com o sistema preconizado de como se podia fazer teatro com o não ator, refiro-me ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal cada vez mais vivo. Boal não repercute, exatamente, como dramaturgo, mas como pensador e diretor de teatro cujo sistema de trabalho inventa novos gêneros urbanos para o teatro latino-americano. Rivas Cherif soube avaliar como o cinema em mútua relação com o teatro mantém não uma oposição, mas compatibilidade com o teatro, pois se o cinema é visual, “o teatro será sempre um diálogo matizado de silêncios” (RIVAS CHERIF, 1991, p. 32).

2. Que importância têm hoje as pesquisas em torno da memória da violência de Estado na literatura e no cinema do Paraguai e/ou da Espanha?

A memória da violência de Estado apresenta muitas diferenças se pensamos na literatura e no cinema com referência aos dois países (Paraguai / Espanha).

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a União Europeia nos anos 80 vem transformando a Espanha de modo drástico. Não cabe aqui analisar as vantagens e desvantagens, mas esse contexto unificado permitiu que, após a ditadura franquista, houvesse incentivos para a indústria cinematográfica e, com as transformações ocorridas em tempos de globalização cultural, até que ponto teria uma melhoria qualitativa de vida da grande maioria da população na América Latina? No Brasil, com as propostas políticas da última década, houve transformação significativa no campo da educação, da saúde, das relações de trabalho, mas, no Paraguai, isso ainda não se concretizou para amplos segmentos da população. Neste sentido, o Paraguai difere tanto do Brasil como da Espanha. Em primeiro lugar, por sua fisionomia populacional com mais da metade de habitantes vivendo no campo e uma história recente de projeção internacional de um cinema local. Embora com um incentivo estatal mínimo, o cinema paraguaio vai aprendendo com o argentino, seja na formação de diretores como Paz Encina, ou nas parcerias com o cinema brasileiro ou espanhol, também começa a competir em editais internacionais para realizar obras que assumem cada dia mais a língua viva de sua maioria, buscando o público paraguaio em primeiro lugar, enfatizando o Guaraní – entre os dilemas da diglossia – ou mesmo em sua forma híbrida e urbana que cria o “jopará”. A diferença pode ser flagrante se tomamos a língua utilizada em dois de seus filmes mais emblemáticos dos últimos anos como *Siete cajas* (2012) com dois diretores, Tana Schémbori e Maneglia, ou a *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina, que escancarou a oralidade silenciada de um guaraní falado no campo pelo casal monolíngue, o que se harmonizava com a lacuna, o silêncio e o ritmo da inexistência cotidiana dos pais que lamentam a partida do único filho para a Guerra do Chaco (1932-1935). Embora histórico, a diretora arma do absurdo bélico não uma épica, mas um poema.

A literatura no Paraguai que se firma de dois modos, seja com a lírica em guaraní ou na prosa, busca interpelar o cânone, como *Los chongos de Roa Bastos* (2011). Uma antologia dos novos escritores que, ao fixar o salto dado por Roa, reivindica o direito de retomá-lo, de modo paródico, para assumir um novo espaço urbano que enfrenta o inchaço das cidades (Assunção/Ciudad del Este), elabora simbolicamente a lacuna da cidadania e configura a tensão entre os fardos do contrabando transfronteiriço, herança da ditadura que criou uma elite controversa e marca a extrema desigualdade social, aliada à

ausência de políticas públicas. Como produto da linguagem, há textos como o de Javier Viveros, Damián Cabrera, Domingos Aguilera que produzem no universo frasal, lexical y sonoro um movimento complexo, digno de nota. Forjado na desconfiança e no embuste, o modelo de violência do Estado não se estabelece apenas com a opressão ditatorial, mas com a corrupção desmedida e a apropriação particular indevida dos recursos públicos, algo ainda comum no Paraguai. Na fronteira trinacional, a literatura combina a falta de oportunidades, bem como o menosprezo pelos direitos dos trabalhadores do campo frente ao agronegócio, que invade o país, a ponto de sofrerem o preconceito com a aplicação pejorativa do termo guarani *xiru* que se modifica na versão brasiguiaia, ao abandonar o sentido de “amigo” conhecido pelos paraguaios para simbolizar o menosprezo por quem fala o guarani e é paraguaio.

Em *Xiru* (2011) de Damián Cabrera, a protagonista é, na verdade, a mescla das três línguas com seus enigmas que narram os encontros e os desencontros. Nos filmes como *Terra vermelha* (2008) de Marcos Bechis, a história da violência com os territórios dos indígenas Guarani invadidos pelo agronegócio no Mato Grosso do Sul e os litígios entre o agronegócio não termina na ficção. A morte a facadas da liderança Kaiowá Ambrósio Villalba em 2013, que no filme atuara como cacique, ainda não foi apurada. E que dizer da violência contra os trabalhadores temporários, de brasiguaios e os sem-terra no Paraguai que originou o massacre de Curuguaty, cuja obra de Julio Benegas Vidallet, *La massacre de Curuguaty* (2012), recupera com o entrelaçamento entre cena em fragmentos que se organizam como testemunho na emergência de uma literatura pós-autônoma?

E para concluir, em busca de novos paradigmas, questionar como o poder se associa aos modelos agora cooptados para os panteões. É preciso seguir com os estudos dessa escritura pós-autônoma que resiste sob novas marcas, gêneros e se transforma em diferentes suportes, formatos digitais em territórios recombinantes, entre a África (Javier Viveros); a antiepopéia diaspórica do Paraguai de *Desalma* da poeta Susy Delgado que necessita mais do que nunca do enigma secreto que um foco interdisciplinar pode trazer para enfrentar as mudanças nas estruturas de sentimento (Raymond Williams) que reelabora a dispersão complexa entre a lírica e a sociedade, arte e política, a ética e estética.

Entrevista a Sara Rojo (UFMG)

- 1. Em que medida a reflexão sobre literatura e violência de Estado nos países da América Latina modificou (ou não) seu olhar sobre o Brasil e os anos de ditadura?**

Reflexionar sobre la literatura de forma comparativa, por ejemplo lo que hice en mi libro *Teatro e a pulsão anárquica. Estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina* (2011), implicó analizar distintos momentos en los cuales la violencia de Estado fue aniquiladora, específicamente en el período dictatorial. Al margen de cuántas personas en cada país fueron perseguidas, ejecutadas o desaparecidas, el arte asumió, en términos generales, el desafío de la resistencia a ese contexto y eso, sin duda, cambia nuestra manera de ver la realidad. Por eso pienso que para entender el presente, debemos volver al pasado y, con la ayuda de las teorías Rancièrre, visualizar el “dispositivo” en el cual se encuentra una obra (cómo fue producida, en qué condiciones, cuáles son las relaciones que establece, etc.), pues eso es determinante tanto en el proceso de creación como en el resultado alcanzado. Las piezas brasileñas, argentinas, chilenas (solo por citar las que estudié en el libro mencionado) tuvieron que crear nuevas formas de articulación con el espectador en el período dictatorial. Reflexionar sobre esas creaciones, sobre el dispositivo en el cual fueron creadas me permitió entender, dialécticamente, el presente del país en el cual habito y el del Cono Sur.

- 2. Poderia apontar diferenças e semelhanças entre a literatura e o teatro que versam sobre a violência da ditadura no Chile e a literatura e as obras teatrais produzidas no Brasil?**

Específicamente, me referiré al teatro. En Chile, el tema de la dictadura atraviesa desde las primeras obras que se presentaron pos golpe (década del setenta) hasta las actuales (en democracia). Por ejemplo, *Pedro Juan y Diego* (1976), de Ictus y David Benavente, analizaba el desempleo al que sometió el modelo dictatorial y *Escuela* (2013), de Guillermo Calderón, a la resistencia armada. El teatro durante el autoritarismo de Pinochet fue uno de los pocos espacios que le permitió a la población respirar y hoy es uno de los flancos importantes para reconstruir la memoria nacional. En Brasil, existió una lite-

ratura dramática muy fuerte, con esta temática, desde la década del sesenta hasta los ochenta, por ejemplo *Colônia Cecília*, de Renata Pallontini (1984). Quizás lo más relevante que ocurrió en Brasil, en términos teatrales, fue la metodología del Teatro del oprimido creada por Augusto Boal en este período, pues hasta hoy es estudiada y utilizada en diversas partes del mundo. Hoy, por cierto generalizando (lo que no es bueno), el teatro brasileño, a diferencia del chileno, aunque trate temas políticos contingentes, camina por otros senderos. Son pocas las piezas que asumen la temática dictatorial. Una de ellas es la que se reestrenará en Belo Horizonte este año (2014), *Eu te amo ditadura*, de Sérgio Abritta.

3. Que importância têm hoje as pesquisas em torno da memória da violência de Estado na literatura e no teatro da América Latina?

Esta respuesta la daré basada en la experiencia que tengo como profesora, y de una universidad federal brasileña (UFMG), como investigadora del CNPq y luego como directora teatral (Mayombe Grupo de Teatro). La docencia me permitió compartir mis reflexiones sobre un pasado de violencia que nos pesa. Mis disciplinas sobre América Latina siempre fueron reflexiones sobre la memoria, no como archivo de museo, sino como una memoria viva que construye nuestro presente. Así vimos *El beso de la mujer araña*, de Puig, *La desesperanza*, de Donoso, etc. Cada una de esas novelas abrió campos de discusión amplios que incluyeron Brasil. Como investigadora, los dos ejes actuales sobre los cuales trabajo tienen relación con algunos operadores teóricos que me permitan analizar imágenes constructoras de sentido y con obras que, de un modo particular, ven y nos hacen ver (Didi-Huberman) desde el referencial ficcional nuestra historia. Si bien en algunos casos trabajo con teóricos europeos, lo hago desde nuestro lugar de enunciación y con todas las cargas históricas que ello implica. En el campo de la dirección teatral, Mayombe Grupo de Teatro nació buscando ser un puente entre el Mundo Hispano-americano y Brasil. Eso necesariamente pasa por un análisis de la violencia de Estado y por las formas en que ésta fue perpetrada en nuestro continente. Por otro lado, significó una búsqueda por formas de creación que no reprodujesen las formas jerárquicas de articular el poder.

Entrevista a Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)

1. Em que medida a reflexão sobre literatura e violência de Estado na Espanha e nos países da América Latina modificou (ou não) seu olhar sobre o Brasil e os anos de ditadura?

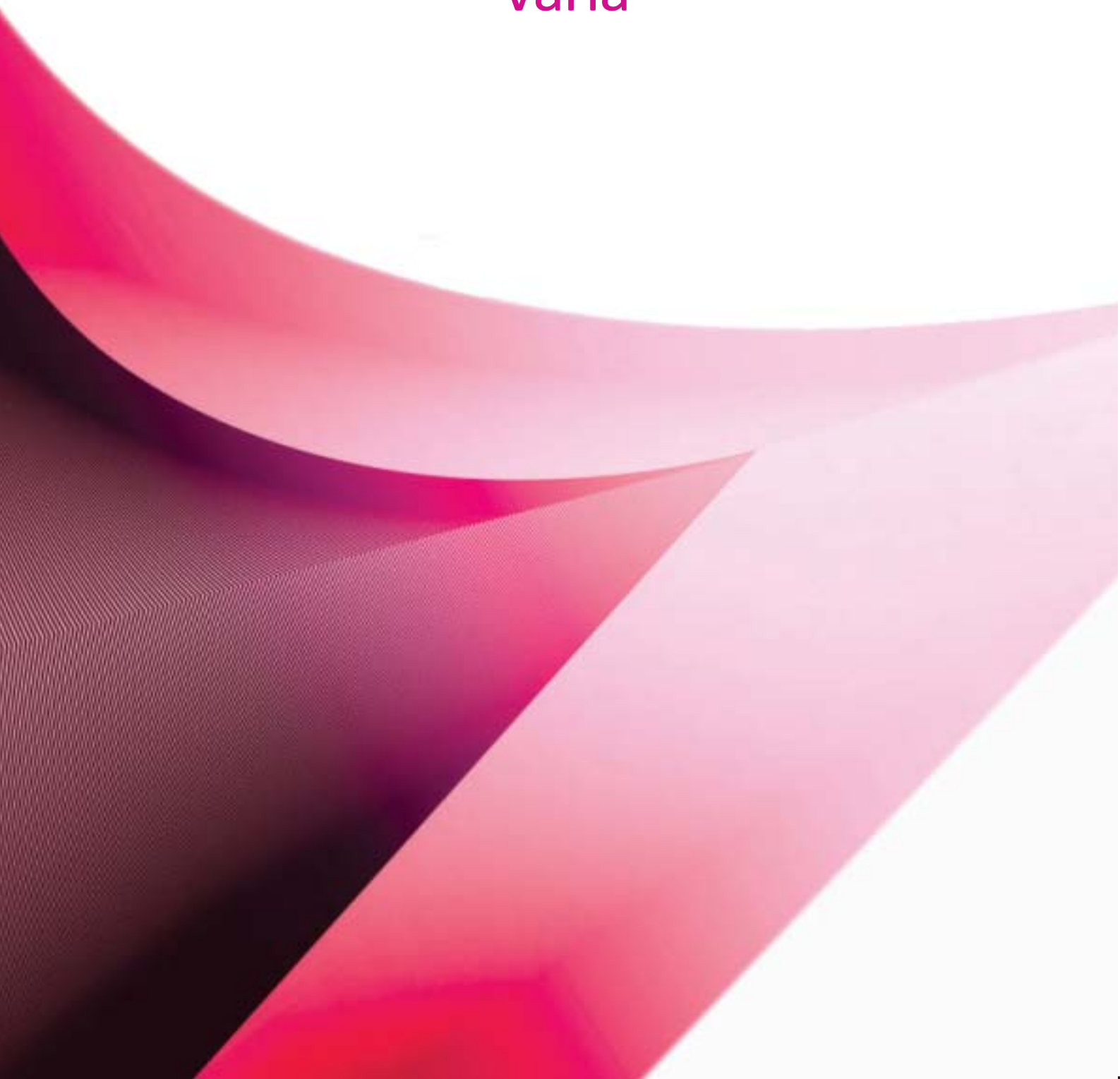
Eu não falaria em modificação. Não creio que ela tenha ocorrido ao estudar a violência de Estado na Espanha, especificamente sobre a Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista. Todos os Estados têm suas especificidades, bem como o modo e os mecanismos que produzem a violência. Mas, sem dúvida, em termos teóricos, os estudos da *Shoah* são aqueles que fornecem maior arcabouço teórico sobre o tema. Todavia, devemos ressaltar também que os estudos na América Latina têm suas especificidades, como, por exemplo, aqueles que se orientam pela teoria do *testimonio*. De um modo geral, os países latino-americanos ainda enfrentam dificuldades quanto ao acesso à documentação gerada por regimes ditatoriais. Os relatos de testemunhos da violência, por assim dizer, procuram suprir essa falta de documentação, fruto de uma política orquestrada de apagamento.

2. Que importância têm hoje as pesquisas em torno da memória da violência de Estado na literatura e no cinema da América Latina e da Espanha?

As pesquisas que versam sobre a memória da violência, em geral, são de suma importância. Notamos que os Estados nas chamadas “pós-ditaduras” têm uma premência em virar a página da história o mais rápido possível, como se esse gesto fosse primordial para um pacto social que não ferisse a estabilidade dos países. No meu modo de entender, sobretudo em relação ao Brasil, isso é um equívoco. Pudemos constatar que, no âmbito dos cinquenta anos do golpe militar no Brasil, mesmo na academia, surgiram aqui e ali discursos que nos levam a desconfiar que, mesmo no seio da academia, faltam vozes críticas sobre o tema. O que falta, nesses casos, é perceber que toda ditadura se fundamenta num ato fundador criminoso. No caso brasileiro, é o golpe militar que veio a destituir uma ordem democraticamente eleita (independentemente de ser boa ou não). O que veio depois, não compete discutir dentro de uma suposta normalidade, pois o ato crimi-

noso fundador da ditadura desautoriza qualquer maquiagem que venha a ser utilizada para sua futura legitimação. Toda ditadura fundamenta-se num ato criminoso.

Varia



César Vallejo e *El último ensayo* (2008), de Yuyachkani: quando o sonho e a realidade estão em cena

Carla Dameane P. de Souza¹

Resumo: Trazer à cena teatral representações e imaginários relacionados a uma consciência intelectual situada numa tradição pós-colonial implica uma série de questões, tais como: quais são os desafios enfrentados por intelectuais e artistas que se propuseram representar identidades consideradas subalternas? Partindo do contexto posterior ao Conflito Armado Interno (1980-2000) e a constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação no Peru, o objetivo deste artigo será analisar a montagem *El último ensayo* (2008) do teatro de grupo Yuyachkani, apontando que nela são evocadas as imagens de César Vallejo, José Carlos Mariátegui e Yma Sumac e, a partir delas, questionados os imaginários que circulam sobre os sujeitos andinos do Peru. Serão abordados também os aspectos estéticos do espetáculo, que, entre a linguagem onírica e metateatral agrega várias disciplinas artísticas, temas sociais e políticos, estabelecendo um diálogo com as propostas teatrais de Vallejo presentes em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934).

Palavra-chave: César Vallejo; Yuyachkani; sujeito andino; teatro.

Abstract: To bring representations and the imagery related to an intellectual consciousness located in a post-colonial tradition into theater implies a number of questions such as: what are the challenges faced by the intellectuals and artists who intended to represent identities considered to be subordinate? Based on the post Internal Armed Conflict context (1980-2000) and the Commission of Truth and Reconciliation constitution in Peru, this article aims to analyze the

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Assistente na Universidade Federal da Bahia. E-mail: carladameane@gmail.com. A Pesquisa realizada durante o Doutorado recebeu apoio parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

theater play *El último ensayo* (2008) by the group Yuyachkani, highlighting that it evokes the images of César Vallejo, José Carlos Mariátegui and Yma Sumac and, based on them, the imaginary which surrounds the Andean subjects from Peru is questioned. It also aims to approach the aesthetic aspects of the spectacle, which, between the oneiric and metatheatrical language, assemble several artistic subjects, social and political topics, establishing a dialogue with Vallejo's theatrical project found in *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934).

Keywords: César Vallejo; Yuyachkani; Andean subject; theater.

Introdução

Neste artigo apresentarei um estudo sobre a montagem teatral *El último ensayo* (2008), do Grupo Cultural Yuyachkani, um coletivo teatral que deu início a sua trajetória por volta dos anos de 1968 a 1970 e – acompanhado de outros teatros de grupo de Lima, como Magia, Cuatrotablas, Yawar Sonqo, Barricata, Raíces, Ensayo, Expresión e Nosotros – estimulou uma intensa atividade teatral, constituindo-se hoje como um dos grupos de teatro peruanos mais reconhecidos internacionalmente. As reflexões que serão realizadas em torno dessa obra teatral, resultam de um diálogo com as *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934), do poeta também peruano César Vallejo, mas, principalmente, levam em consideração o fato de que em *El último ensayo* a imagem do escritor aparece como personagem, acompanhada das imagens do também escritor e pensador José Carlos Mariátegui e da cantora soprano Yma Sumac. Minha proposta é avaliar que, nas notas deixadas por César Vallejo e no teatro espetacular do Yuyachkani, o projeto de “representação” da consciência subalterna está aliado a uma consciência intelectual que se situa numa tradição pós-colonial, isto é, de artistas que se enunciam a partir do Peru, após a sua independência, tentando romper com o modelo ocidental imposto pelo processo colonizador e recuperando formas de pensamento, expressões e performatividades pré-coloniais.

César Vallejo pensando o teatro: por uma nova estética teatral

De ascendências indígena e espanhola, César Vallejo conviveu, desde pequeno, com as mazelas impostas pela parcela hegemônica da sociedade peruana aos camponeses e mineiros andinos das minas de Quiruvilica, em Huamachuco. Durante seu período de estudos, na Universidade de Trujillo, o

poeta começa a cultivar uma autoconsciência reflexiva, interessando-se pela arte, cultura e política. Estimulado por escritores, jornalistas e políticos locais, sua ideologia germina sob o panorama do capitalismo moderno e opressor. Em Lima, no ano de 1917, inserido no contexto cultural e artístico da época, conhece e adere a correntes europeias, como o Altruísmo e o Futurismo, passando a fazer parte de círculos literários como *El Norte de Trujillo*, de Alberto Hidalgo, em Arequipa, e o *Colónida*, de Lima. Em 1918, publica seu primeiro livro, *Los heraldos negros*. Acusado de profanar a ordem pública em 1920, o poeta é preso em sua terra natal. Seu segundo livro, escrito no cárcere, é *Trilce*, publicado em 1922. Em liberdade, foge da perseguição política instituída sob o Estado autoritário de Augusto B. Leguía y Salcedo (1863-1932), dirigindo-se, em 1923, a Paris. Na capital francesa, Vallejo passa a fazer parte do grupo de intelectuais de esquerda, vivendo ali os últimos anos de sua vida, no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), vindo a falecer em 15 de abril de 1938.

César Vallejo teve acesso ao teatro político durante as viagens que fez a Moscou, em 1928 e 1931, sobre as quais falou em “El día de un albañil: el amor, el deporte, el alcohol, el teatro y la democracia”. O que chamava a atenção do poeta era que esse novo teatro soviético havia se transformado (o teatro como espaço físico) num lugar de encontro entre as classes, onde acontecia a verdadeira revolução. Ali, segundo o autor, “nadie ni nada desentona ni sobresale en la multitud. Ningún desnivel. Ninguna persona está más arriba ni más abajo que las demás. *Pas de vedettes*. Todos se nivelan a la misma altura social” (VALLEJO 1959: 105). Diferentemente do que acontecia nos teatros da tradição burguesa, no novo teatro soviético, os trabalhadores podiam ocupar os lugares que antes eram monopolizados por seus patrões, aristocratas e estrangeiros. Como o escritor não possuía conhecimento da língua russa, acompanhava as peças pondo a atenção na voz dos atores e nos fonemas, durante os diálogos; nos elementos formais; nas pantomimas e gesticulações, e na interação ou comportamento do público. Às vezes, acompanhava os diálogos por meio de traduções simultâneas, feitas por colegas do Partido Comunista que tinham conhecimento do espanhol ou do francês. Sobre sua experiência como espectador desse teatro, ele descreve:

Todo el teatro ruso es político y, más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo. El teatro soviético no sólo es político, como el de Piscator en Alemania, sino que es revolucionario dentro de la fábrica, militante dentro de la dinámica económica constructiva. Hasta tratándose de obras clásicas o de otros países, que carecen originariamente de intención política, los *regisseurs* soviéticos se la prestan, modificando a su arbitrio la contextura social de la pieza. Dentro de este plan, he visto en el Teatro Stanislavski, “Hamlet”; “El zar Ivanovich”,

, de Tolstoi; “El Pájaro Azul”, de Maeterlinck; “Los Karamazov”, de Dostoievski. En el Teatro Experimental, “Madame Butterfly”; en el Teatro Kamerny, “Los hijos de Dios”, de O’Neill; en el Teatro Juventud, “Los Bandidos”, de Schiller; en el Teatro Meyerhold, “El revisor”, de Gogol, etc., obras todas soviéticas (VALLEJO 1959: 109).

Por meio dessas observações Vallejo compreende que o teatro político russo não exigia determinadas competências estabelecidas pelo formato lírico. Indo ao encontro do público, tornando-se uma forma de expressão mais popular que a poesia, por ser mais comunicativa e estar conectada com as inovações da arte moderna, pensando no Peru, o teatro alcançaria o *status* de uma arte democrática e compreensível a todos aqueles que não tinham acesso à letra.

Além de Vallejo, Mariátegui também observou que as técnicas cênicas estavam se renovando de maneira muito dinâmica, criativa e com grande poder de atingir as massas. Mariátegui chega a escrever que “el *regisseur* adquire tanta importancia y dignidad artísticas como el autor. Los nombres de Copeau, Max Reinhardt y Stanislavski no son menos mundiales que los de Bernard Shaw y Wedekind. Y el teatro de algunos países tiene mejores regisseurs que autores” (2006: 54). Embora, nessa época (1934), a função da dramaturgia textual (sobretudo, literária) ainda fosse fundamental para a encenação, Mariátegui e Vallejo entendiam que as técnicas propriamente cênicas seriam também fundamentais para a criação e a interpretação teatral, no sentido de tornar o teatro ainda mais comunicativo e eficaz como arte popular.

No contexto da valorização cultural e turística do Peru, após a descoberta de Machu Picchu e da promulgação, em 1933, de Cusco como Capital Arqueológica da América do Sul, houve a retomada do teatro quéchua, através do incentivo a dramaturgos quéchuas e da encenação de festas populares, como a *Inti Raymi* e representações de *Ollantay*. O fato é que César Vallejo não participou de nenhuma dessas festas populares, não fazendo alusão, em cartas ou crônicas, a qualquer manifestação de um teatro quéchua no Peru. Neste contexto, só se pode supor que foi pensando em um tipo de montagem influenciada pelas novas metodologias produtivas, vistas em Moscou, e teorizadas, posteriormente, por Bertolt Brecht, que o poeta escreveu seus dramas tendo em vista popularizar o teatro (no Peru, que ele idealizava), chamando a participação do espectador andino, ou mesmo encenar essas peças em Paris, na Espanha ou na própria Moscou.

O problema do projeto dramático de Vallejo reside em sua contradição. Os primeiros elogios que faz ao teatro revolucionário são, de certo modo, refutados, quando em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934) ele tenta defender um tipo de “realismo onírico”, como proposta inventiva para as artes cênicas. Ainda que, nessas notas, continue a reconhecer o teatro de Piscator

como inovador, os questionamentos do poeta se encaminham para uma cobrança, em relação a um modo de produção teatral que poderia ter forma e conteúdo revolucionários. Para ele, mesmo as inovações, no campo da cenografia, perceptíveis, tanto em Meyerhold quanto no *music-hall*, estavam fadadas ao vazio, se nelas não fossem introduzidas “la mayor cantidad de vida y de realidad” (VALLEJO 1985: 172). O que interessa ao poeta quando assume a função de refletir sobre o teatro é pensar o teatro como poeta. Por isso, a sua principal proposta residia na afirmação de que “hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada. Se subjetiviza, así, la obra escénica que debe ser obra de poeta, en la cual aquél pueda contemplarse él mismo y no solamente a través de sus personajes” (VALLEJO 1985: 170).

Quando redige essas notas, em 1934, Vallejo já havia escrito quase todas as suas peças, das quais a última será *La piedra cansada*, produzida em 1937. Mesmo consciente da necessidade de se fazer um teatro poético, a dramaturgia do autor aproxima-se mais de um realismo socialista, em seu conteúdo e na forma como foi pensada, que do realismo onírico, defendido nessas notas. Entretanto, considerando a distância temporal em que leio esses dramas e essas notas, penso que essa cartografia de diferentes poéticas e impulsos criativos, deixada por Vallejo, pode ser trabalhada em diálogo, porque o cotejamento de suas notas como proposta teórica de um teatro de invenção, no meu ponto de vista, suaviza o caráter real socialista de suas obras.

A proposta de um realismo onírico na cena teatral, apresentada por César Vallejo em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934), é resultado de uma reflexão crítica sobre o teatro que ele acompanhava na Europa. Sabemos que os dramas escritos por ele (vinculados a uma dramaturgia pré-cênica) remetem, de maneira tímida, a essa noção de teatro que se inventa numa situação de total liberdade formal. Apesar desse impasse entre o modo como teorizou sobre o teatro e escreveu seus dramas, acredito que se possa ler sua experiência, como crítico e dramaturgo, considerando que a diferença entre as duas práticas demonstra uma postura menos rígida, assumida pelo autor, em relação à criação artística e crítica voltada para as artes cênicas. Essa afirmação pode ser feita com base naquelas críticas que o poeta faz, a partir da comparação entre as artes, no contexto das vanguardas. Para ele:

Las artes plásticas, la música, el cinema gozan de grandes libertades para organizarse y para ofrecer formas complejas, creadas completamente – Lipchitz, Picasso, Schönberg, Hindemith, Stravinsky, Prokofief, los negros, los salvajes, Tziga Vertof (El operador), el empleo de lo vago, de imágenes intercaladas, la inserción de las imágenes entre ellas mismas, la superposición de unas sobre otras, la película Niza en las Ursulinas, en fin, unos dibujos anima-

dos –. ¿Y el teatro? ¿Qué hace él en este dominio? ¿Chanteclair? ¿El pájaro azul? ¿Los pájaros, de Aristófanes? ¿Las escenas múltiples y simultáneas de Brückner? ¿La ficción borrachona de los telones de fondo móviles de los decorados? ¿Los juegos de luces a la manera del Pigalle? ¿La puesta en escena automática e instantánea del teatro de la revolución, en Moscú? ¿Qué más? El mismo *music-hall* tiene libertades formidables que le permiten lograr efectos fantásticos de coreografía. ¿Pero el teatro...? (VALLEJO 1985: 172).

Na opinião de Vallejo, o teatro possuiria todas as condições de se tornar uma arte completa se soubesse aglutinar outras disciplinas a seu favor, mas, para ele, as artes plásticas, a música e o cinema aproveitavam muito mais dessa liberdade, o que tornava o teatro pouco criativo e revolucionário em seus métodos de produção. Pensando o teatro, como produtor teatral, Vallejo admite tudo: a imbricação de gêneros, uma estrutura não aristotélica, a independência da cena em relação a uma dramaturgia prévia, a fusão de mais de um texto dramático e a ausência de um tema principal. Pode-se dizer que suas preocupações foram legítimas e coincidiam com propostas vanguardistas que, naquela época, defendiam uma reforma nas estruturas do teatro. Essas mudanças pretendiam formular, a partir do interior da cena, novas formas de encenar e de estabelecer uma relação com o público, afastando-se das formas tradicionais do teatro ocidental. A teoria defendida pelo autor é a seguinte:

Mi teoría apunta hacia una revolución a fondo de la materia teatral y no de la sustancia psicológica o del contenido humano de las piezas. Jamás se podrá renovar ese contenido en tanto que la máquina teatral, es decir, su molde, quede como es desde hace siglos. Pirandello ha tocado uno solo de los aspectos de este escollo, el menos movedizo, el menos cambiante y con el que no hay nada que hacer, pues se trata de una dificultad original del teatro naturalista o realista. Fuera de ese teatro –teatro fantástico, antiguo, moderno (teatro chino, misterios de la Edad Media, guiñol de niños, etc.)– el problema que él plantea desaparece (VALLEJO 1985: 172).

As críticas que Vallejo oferece sobre a crise pela qual estava passando o teatro estão acompanhadas por indicações de propostas apropriadas para a transformação da cena teatral. Essas sugestões, a meu ver, têm muito em comum com aquelas ideias que fizeram Walter Benjamin (na conferência “O autor como produtor”, ministrada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934) afirmar que Brecht foi um exemplo de artista que modificou os métodos de produção de arte vigentes, que então se encontravam débeis, incapazes de resistir às formas massificadas pela indústria cultural. Benjamin pensa o artista, a essa altura, como um especialista, que abdica, de certa maneira, de seu papel

aurático e autoritário, assumindo uma função prática e imediata, dentro do aparelho produtivo:

É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje muito mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção, e em segundo lugar precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores e espectadores (BENJAMIN 1994: 131-132, grifo meu).

Conhecedor do novo teatro, em relação ao método de produção desenvolvido pelo amigo (o distanciamento do teatro épico de Brecht), Benjamin especifica, de maneira pontual, a nova função que deveria assumir o autor produtor, no sentido de se posicionar frente às emergências de seu tempo, tanto como mentor quanto como participante e modelo para outros escritores – “Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”. Neste ponto, pode-se retornar à questão do entendimento de Vallejo de que a ele não bastava ser um escritor vanguardista se o seu pensamento não estivesse aliado a um método de produção mais eficaz para as transformações sociais. O que Vallejo estava propondo coincidia com o que Brecht realizava: um teatro pensado, produzido e encenado a partir de renovações, nos campos da forma e do conteúdo.

Dentro dessa perspectiva, a diferença entre Brecht e Vallejo está não na orientação marxista, mas no fato de que Vallejo não chegou a ser um teórico teatral em seu sentido orgânico, e suas ideias, presentes em *Notas sobre una nueva estética teatral*, foram reconhecidas a uma grande distância em relação ao seu contexto de produção. Isso, felizmente, não nos impede de considerá-las importantes aportes teóricos, nem de estabelecer diálogos entre elas e a estética do grupo Yuyachkani, especialmente, aquela que se faz presente no espetáculo *El último ensayo*, de 2008.

A transfiguração da vida, celebração da morte

Em *El último ensayo*, a sala de teatro é também a sala de um antigo cinema, cujo som do projetor é ouvido pelo espectador que acompanha, na tela, projeções de fotogramas diversos em que aparecem situações e personagens reais: Fidel Castro, Salvador Allende, Augusto Pinochet, Evo Morales, Hugo Chávez, Luis Inácio Lula da Silva, George W. Bush e imagens de Nova Iorque. O filme que está sendo projetado alcança o tempo real, frente ao qual os atores podem tanto ser espectadores, seduzidos pelas imagens e letreiros que aparecem na tela, quanto atuar, dividindo o protagonismo das cenas desse filme com personagens da história da América Latina e, sobretudo, do Peru do século XX.

Miguel Rubio Zapata (2008) explica que o trabalho do seu grupo sempre esteve relacionado com uma rotina de treinamentos específicos, que se relacionam com a cultura do ator, que é entendida por este diretor como “un entrenamiento que cada quien hace de acuerdo a su momento de aprendizaje (actitud que tratamos de preservar), intereses de búsqueda o el de trabajar sobre dificultades de personales” (2008: 6), e a necessidade de encontrar novas possibilidades nos processos de criação. Mesmo quando trabalham de forma coletiva, busca-se construir uma harmonia a partir da soma de trabalhos individuais, valorizando as propostas particulares de modo que os atores chegaram a um momento de maturidade e de autonomia que, nos últimos anos, os havia levado, inclusive, a produzir e realizar seus projetos pessoais. Nesse contexto, *El último ensayo* marca um momento de retomada do grupo que, ao envolver-se num treinamento comum, o tango, encontrou uma nova forma de convivência, uma maneira de “volver al abrazo” e a partir daí, “volver a la escucha, a sentir la respiración a valorar la mirada, el tiempo, la distancia, la cercanía, el estar juntos en un espacio que se comparte” (RUBIO ZAPATA 2008: 6-7).

Segundo Rubio Zapata, com esse treinamento e a partir da exploração de todas as possibilidades que possuíam em sua cultura de ator, neste espetáculo, o grupo consegue chegar, por um momento, ao fio (estrito) onde se une a arte com a vida, de forma que é possível perceber, em cena, o movimento e o trânsito entre as “pessoas” dos atores, as “presenças” e os diversos “personagens” que aparecem. Assim, desde o início da apresentação, a irrupção de imagens visuais e da musicalidade nas ações cênicas é entremeada pela situação de convivência entre os atores. Isso atribui a esse espetáculo a atmosfera de um ensaio e de uma celebração do próprio fazer teatral que, na América Latina, se dá como ato de convivência, espaço de diálogo e encontro decisivo “en la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y producción escénica” (DIÉGUEZ CABALLERO 2007: 21).

Se as presenças de certa forma dizem respeito aos próprios atores envolvidos nesse ambiente íntimo do ensaio, os personagens aparecem quando se evocam, na maioria das vezes, os recursos tecnológicos ou outras linguagens

artísticas para a cena. Neste caso, o cinema e a música merecem destaque, não somente pela sua importância em acrescentar imagens visuais e paisagem sonora à teatralidade, mas pela relação que elas mantêm com os personagens que aparecem e, sobretudo, pelo contexto histórico a que pertenceram. Muitas das ações que estão acontecendo no palco são acompanhadas por letreiros que aparecem na tela, ao modo de cinema mudo, como legendas que traduzem, em palavras, as situações ou contextos nos quais estão envolvidos os personagens, ou aquilo que eles estão expressando por meio de gestos.

Essa proposta vai ao encontro da ideia do teatro como um sonho, apresentada por César Vallejo. Ele escreveu, em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934) sobre um teatro segundo o qual as leis do sonho pudessem fazer vivível tudo aquilo que os teatreadores – pessoas que trabalham profissionalmente com o teatro (atores, diretores, iluminadores, cenógrafos, dramaturgos) e que também são espectadoras de teatro – pudessem utilizar como material teatral. O teatro pensando por Vallejo, em 1934, é um espaço no qual, como acontece em *El último ensayo*, a metateatralidade, o jogo entre presença e personagens e a fusão de artes trazem para dentro do espetáculo a noção de que tudo é permitido, embora inserido numa partitura. É como se o espetáculo tivesse como fio condutor uma espécie de pulsão anárquica “numa busca de liberdade formal e de conteúdo, independentemente de essa busca ter sido intencional ou não” (ROJO 2011: 22). Essa perspectiva de leitura é interessante, na medida em que se leva em conta que as notas teatrais de Vallejo se fazem presentes em *El último ensayo*, de Yuyachkani, não como uma citação direta, mas como uma das possibilidades que o espetáculo deixa em aberto para o espectador, considerando ainda que é feita uma analogia entre um dos personagens e a imagem de César Vallejo.

Segundo Peter Elmore, responsável pelos textos de *El último ensayo*, o processo de trabalho que envolveu este espetáculo possui uma chave de leitura que não é a do documento, mas a da reinvenção. Os personagens que fazem alusão a personalidades reais não aparecem com a pretensão de se trabalhar a biografia na cena, mas de convocar os ausentes e transfigurar a vida real (ELMORE In: Yuyachkani. *El último ensayo*, 2008). Entretanto, essa evocação e apresentação de fragmentos da vida dessas pessoas públicas, no palco, deixam em aberto, para o espectador, as possibilidades de reunir informações que ele já possui em relação a elas e, além disso, o letreiro utilizado no espetáculo também deixa uma possibilidade de leitura, porque organiza em três quadros (“Mariátegui y los paraderos del futuro”, “Vallejo y la Diva” e “Las divas y el letrado”) a forma como os personagens estarão se relacionando em cena com os variados elementos utilizados no espetáculo.

Além de Vallejo e Mariátegui, Yma Sumac, uma cantora que nasceu em 1922 (as biografias de Sumac informam que ela nasceu em Cajamarca, ao norte do Peru. Entretanto, em outras fontes, por exemplo, no ensaio de Burga Delga-

do (2005: 4), encontra-se a informação de que a cantora teria nascido na Província Constitucional de Callao) e atravessou o século XX carregando o título de “Diva Andina”, é citada de forma indireta nesse espetáculo. Com uma voz privilegiada que, segundo a crítica, atingia as 4ª e 5ª oitavas na escala musical, Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo alcançou, como Yma Sumac, um sucesso internacional, tendo se apresentado, nas décadas de 1950 e 1960, em países da Ásia, Europa e América, sendo a única peruana, até o momento, que deixou suas marcas na calçada da fama em Hollywood. Ao currículo artístico de Yma Sumac, acrescenta-se um motivo a mais para que ficasse reconhecida, para além do seu talento de cantar como os pássaros dos Andes. Sobre ela, dizem que descendia diretamente do Inca Atahualpa. Segundo a biografia de Yma Sumac, o então cônsul geral do Peru nos Estados Unidos, José Varela y Arias, declarou em um documento:

Certifico por esse meio que, no meu entendimento e em concordância com as afirmações de autoridades na História dos Incas e História Peruana de modo geral (cujos nomes serão publicados segundo requerimento) Yma Sumac é uma descendente do Imperador Inca Atahualpa, havendo sido sua mãe Emília Atahualpa, descendente do último Imperador Inca do Peru (Disponível em: <http://www.yma-sumac.com/biography.htm>). Acesso em 20 de jun. de 2012).

No ano de 2007, Yma Sumac, que residia em Los Angeles, dirigiu-se até Lima, onde recebeu várias condecorações e reconhecimentos públicos por parte do Estado peruano, que, até então, nunca lhe havia ofertado uma homenagem, segundo Delgado Burga (2005: 6). Envelhecida e debilitada, por trás de sua figura glamorosa, do tardio reconhecimento “oficial” de seu trabalho, e da importância, como representante cultural do Peru no exterior, estava o tempo vivido por ela, o tempo do século XX. Acredito que a situação do fim da carreira de Yma Sumac chamou a atenção dos criadores do grupo Yuyachkani que, apoiados por Peter Elmore, aproveitaram-se do espaço teatral para inventar situações que encontram, num formato onírico, a possibilidade de evocar a imagem da soprano como um ícone utópico, aliado às imagens de Vallejo e Mariátegui. A partir dessas três personalidades, emergem no palco as histórias do Peru e também a do grupo Yuyachkani.

Com que finalidade, porém, há o estabelecimento de um diálogo entre Yma Sumac, Vallejo e Mariátegui? Talvez a de, como disse Elmore, transfigurar a vida, imaginando, como em um sonho, que ela poderia ter sido diferente e que aquelas três pessoas poderiam um dia ter se encontrado; a de imaginar outro ensaio sobre a realidade peruana, aquele que Mariátegui não pôde escrever; imaginar para Vallejo um encontro com essa Diva, para quem dedicaria seus poemas como se os estivesse dedicando a uma ideia de pátria representa-

da na voz de uma mulher: “Tenho a ideia de um livrinho com tema peruano, em três atos, para uma só pessoa e seis vozes. Quantos poemas teria escrito pensando nela...?” (YUYACHKANI 2008). Mas também se considera a necessidade de celebrar a ideia de uma utopia política, que, tão bem idealizada por Mariátegui e Vallejo, aparece na contemporaneidade nivelada às necessidades mais urgentes de que se ocupa o Estado peruano, rasurado pela memória de uma guerra interna. Daí que, neste espetáculo, apareçam, em contraste com os letreiros e personagens de um filme sobre o século XX, as imagens da história recente do país, sobretudo a dos conflitos políticos e da culminância da violência. Essa fusão de linguagens e temas cria uma atmosfera liminar entre o que se imagina no palco e o que acontece na tela, em uma evocação dos mortos que também se dá em duas dimensões: a da *pietas* e a da *fama*. Segundo Aleida Assmann, piedade é “a obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos” (2011: 37) e somente os vivos podem tê-la pelos mortos. A fama, pelo contrário, não depende diretamente dos vivos, pois é uma memorização cheia de glórias, “que cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida” (ASSMANN 2011: 37).

Vallejo, Mariátegui e Yma Sumac levaram ao exterior o nome do Peru, direta ou indiretamente, associado às discussões que envolviam a diversidade cultural do país e sua relação com as identidades andinas e com o passado pré-hispânico. Entre passado e presente, *El último ensayo* evoca os três personagens, homenageando essas vidas como obras inacabadas. Mas essa infinitude tem a ver, especialmente, com a *fama*, a eternização do nome de cada um, como variante mundana da salvação de suas almas.

Vallejo e Mariátegui deixaram sua herança à posteridade. E, além do legado nos campos artístico, literário, crítico e sociológico, a postura de ambos como intelectuais defensores de ideais socialistas sustenta até à contemporaneidade a relação perene entre suas imagens e a de um posicionamento político que funda uma tradição da esquerda peruana. A eles se atribui muitas vezes, principalmente a Mariátegui, que foi o fundador do Partido Socialista (PS) do Peru, a responsabilidade por terem germinado as sementes de um pensamento subversivo para as gerações posteriores. Esse pensamento teria seu auge na tentativa de se fazer uma revolução pela força, como foi o caso da experiência do Partido Comunista do Peru, Sendero Luminoso, que buscou nos escritos de Mariátegui o caminho para uma prática revolucionária maoísta-leninista.

A memória de Mariátegui e a de Vallejo aparecem impressas em ruas, em instituições culturais, universidades, entre outros espaços públicos que foram batizados com seus nomes. Suas memórias estão em bustos espalhados pelo Peru, retratando o que diz a primeira legenda da cena em que aquele personagem inspirado em Mariátegui, e interpretado por Augusto Casafranca, aparece em sua cadeira de rodas, sendo empurrado pela jovem Diva, ao som da Internacional: “Dónde se ha visto una estatua en silla de ruedas” (YUYACHKANI 2008), diz a legenda, “¿A cuál José Carlos Mariátegui quiere ir?” (YUYACHKANI 2008).

Em *El último ensayo*, a fama deixada pelas personalidades reais tem o seu momento de homenagem, mas essa homenagem dá lugar também para a humanização dessas pessoas, pois dialoga com a imagem mítica que elas adquiriram como ícones culturais no panorama da história nacional do século XX. Mariátegui em sua cadeira de rodas seria uma metáfora das pulsões e da (in)dependência do pensamento intelectual latino-americano em relação às ações efetivas, práticas orgânicas e possibilidades concretas de se transformar a realidade e a história nas décadas em que viveu. Seus propósitos políticos chegaram mais longe do que se pensou, quando o PCP-SL põe em prática – ainda que de maneira parcialmente equivocada – um pensamento teórico que já vinha sendo amadurecido desde os *Siete Ensayos de la Interpretación de la Realidad Peruana*.



FIGURA 1 – César Vallejo e Mlle. Georgette Philippart, no Parque de Versailles. Verano de 1929. Foto de Juan Domingo Córdoba. Fonte: ARDITI, 2009, p. 16.

Nesse mesmo sentido, aparece a imagem de Vallejo como um sujeito que tem a sua vida marcada por uma série de contradições relativas à forma como escolheu viver em Paris. No letreiro, cria-se uma narrativa ficcional: ele teria conhecido Yma Sumac em Paris “sem aguaceiro”, teria contado à soprano sobre a ideia de escrever uma ópera ambientada no tempo de Tupac Inca Yupanqui e sobre o tesouro das catorze dinastias. No palco, entretanto, aparecem, ao som de “Tayta Inty” (canção interpretada por Yma Sumac, no filme *Secret of the Incas* (1954)), aquele que seria Vallejo junto a Georgette Philippart,

sua companheira francesa, numa situação similar à de uma foto do escritor muito difundida em suas biografias.

A foto apresenta uma atmosfera melancólica que estabelece um contraste com os letreiros da tela. Neles, Vallejo e Yma Sumac, imersos na narrativa criada por Elmore, discutem sobre os detalhes da ópera que Vallejo estaria escrevendo. Ele pensa nas interpretações que Yma Sumac daria para os textos e personagens de sua ópera, enquanto a soprano preocupa-se com as plumas que serão utilizadas em seu figurino. Ao fim do encontro, entretanto, Vallejo preocupado com as condições que lhe permitirão escrever tal ópera, diz para a diva:

Trabajo en las condiciones más adversas, arrancando para la creación el poco tiempo que la subsistencia me deja...

La conozco, la he tratado, una mujer como usted, Peruana y del orbe, ancestral y de nuestro tiempo...

¿Podría enviarme un giro de 600 francos a la dirección que
Al pie de esta carta consigno? (YUYACHKANI 2008).

Essa fala soa humorística para os espectadores, mas também é triste, porque possui, indiretamente, raízes em dados da biografia do escritor, principalmente no que se refere às suas correspondências pessoais, por exemplo, aquelas endereçadas ao seu amigo e então diplomata na França, Pablo Abril de Vivero (1894-1987). Essas cartas relatam-nos sobre fases em que Vallejo esteve doente, internado em hospitais, necessitando de ajuda financeira para pagar dívidas relacionadas com suas despesas pessoais e com suas tentativas de investir em projetos de edição e publicação de periódicos. Nelas se percebe que o poeta teve uma vida na qual, entre a boemia e o engajamento político, estavam as dificuldades de sobreviver como artista numa sociedade em que mesmo os intelectuais se dividiam em classes.

FIGURA 2 – Da esquerda para a direita: Augusto Casafranca, Teresa Ralli e Amiel Cayo em El último ensayo (2008).

Fonte: Foto de Francesca Sissa. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151773195074451&set=a.10151773188509451.1073741834.186998769450&type=3&theater>>. Acesso em 24 de jul. de 2013.



De fato, só a partir de 1929 é que Vallejo alcançaria alguma estabilidade em Paris, após decidir mudar-se para a casa de sua namorada Georgette Philippart e nos anos em que pôde contar com uma bolsa de estudos concedida pelo governo espanhol. Mas após se casar com Georgette, em 1934, o casal volta a sofrer a instabilidade financeira, situação constante naqueles últimos anos que Vallejo teria de vida. Em *El último ensayo*, o fato de esse personagem pedir ajuda àquela que seria Yma Sumac provoca ironia, já que esta cantora, diferentemente do poeta, alcançou, no estrangeiro, além do sucesso, uma fortuna em milhões de dólares. Evidentemente, a forma como viveram essas personalidades difere em suas posturas políticas e na maneira como alcançam a fama em contextos geopolíticos e históricos distintos. Quando transportados a um realismo onírico, a sugestão é de que essa cantora poderia ser mecenas para o escritor, na medida em que adquiriu um *status quo* popular e financeiro superior ao de Vallejo.

A condição de “Diva” que se atribui a essa personagem, inspirada em Yma Sumac, é levada a um processo de desglamorização quando, por exemplo, na pele de Débora Correa, vive as dificuldades constantes de ensaios para atingir a sua perfeição na interpretação de canções com temáticas incas. Quase ao fim do espetáculo, em forma de ritual, essa Diva é vestida com um traje típico andino. Menos que carregá-lo de uma simbologia exótica, característica da Diva da vida real, durante a cena, o traje é tratado de maneira carinhosa, transferindo para o ato de vesti-lo uma sacralidade que se relaciona com o modo de ser da mulher andina e não com uma identidade extravagante. Daí que essa imagem do sujeito andino feminino em seu contexto natural se contraponha à de uma Diva, não tão jovem, interpretada por Rebeca Ralli. Frágil, ela atravessa o tapete vermelho com o apoio de uma bengala. Ela recebe, nesse espaço ficcional, as homenagens do Estado e discursa um agradecimento, em inglês, com tradução simultânea para o quéchua. Não deveria ser o contrário? Depois, as duas mulheres se encontram e trocam algumas palavras:

As divas e o Letreiro.

_ O que diz esse letreiro?

_ Leia você, que é mais jovem.

_ Qual, o que aparece no cassino?

_ Esse mesmo, como se eu, com essa visão pudesse enxergar mais que furtas cores.

_ ‘Não se deixe enganar...’

_ Diz só isso? Você está me enganando, eu posso ver que ali tem um monte de letras.

_ Não me interrompa, o que acontece é que eu leio devagar ‘pelas imitações’...

_ Ah, sim, não se deixe enganar pelas imitações. Bom, depende da imitação: eu canto para você o canto dos pássaros que já estão extintos.

_ Mas assim, qualquer um canta! Se não existe original, como se pode saber se saiu idêntico?

_ Aí está a surpresa! Eu sou agora a original e também a cópia.

_ Então, aquela que imitar você será duas vezes original e o dobro da cópia?

_ Ah... Você foi esperta. Mas não fique com a última palavra, mal criada! Aju-
de-me a atravessar a rua. Para que saiba, a última palavra é minha.

_ Como você quiser, afinal, quem se importa com a última palavra...?
(YUYACHKANI 2008).

A conversa acontece antes, finalmente, da jovem Diva entrar numa jaula e cantar pela última vez o tema “*Vírgenes del Sol*”. Meses após a estreia de *El último ensayo*, em primeiro de novembro de 2008, Yma Sumac faleceu. Após a sua morte, a analogia que há entre essa personagem e a cantora pode ser realizada de várias maneiras e por isso a obra alcança ainda mais as características de uma celebração solene da vida e da morte. Refiro-me às vidas que se encer-ram no espetáculo: a dos atores, espectadores e envolvidos no projeto cênico, e a dos mortos que encontram no teatro um lugar para sua recordação, princi-palmente, quando se trata de mortos que não podem ser nomeados, os desa-parecidos, os que se encontram em valas comuns, aqueles cuja memória ainda se deseja celebrar. Neste caso, Yuyachkani rompe essa fronteira, pois, ao trazer para o teatro a recordação desses mortos anônimos estimula-se a *pietas*, a pie-dade dos que estão vivos para com as vítimas do Conflito Armado Interno (1980-2000).



FIGURA 3 – Da esquerda para a direita: Amiel Cayo, Augusto Casafranca, Débora Correa, Rebeca Ralli, Ana Correa, Julian Vargas e Teresa Ralli em *El último ensayo* (2008).
Fonte: Foto de Francesca Sissa. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151_77319_7619451&set=a.10151773188509451.1073741834.186998769450&type=3&theater>. Acesso em 24 de jul. de 2013.

A metateatralidade presente nesse espetáculo cria um tipo de fissura, porque mesmo nesse formato de ensaio, em que os atores agem livremente, eles se fixam a uma partitura que dá sequência às ações e culmina, ao fim da peça, na celebração do próprio teatro como espaço de trabalho e criação, onde os atores vivem, passam a vida e morrem. A celebração da morte no teatro é a pitada de anedota, referente à analogia que se realiza em relação às personalidades reais em situações teatralizáveis, trazem para dentro do espetáculo uma proposta que mistura a vida e a ficção. Assim, a comemoração final em *El último ensayo* faz alusão à Festa da Caveira, uma manifestação popular, no México, que acontece no contexto das celebrações pelo dia dos Mortos.

O grupo traz ao palco essa celebração por meio do uso de máscaras confeccionadas pelo ator e artista plástico Edmundo Torres e que tiveram inspiração na personagem *La Catrina*, do ilustrador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913). Estas máscaras dialogam ainda com os esqueletos que se fazem presentes na Companhia de dançarinos “Diablada”, de Puno, e a meu ver, também remetem às antigas imagens de esqueletos do período pré-hispânico, como esta escultura da Cultura Moche, que leva um instrumento musical em suas mãos e parece mover sua cabeça, como se estivesse dançando ao ritmo da música.



FIGURA 4 – Garrafa com imagem de um esqueleto que toca tambor. Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru. Foto de Yuataka Toshii.
Fonte: DOIG; OLAZA, 2008, p. 30.

Rubio Zapata (2011: p. 104) conta-nos que a utilização das máscaras nos espetáculos do Yuyachkani segue a lógica que se dá nas festas tradicionais do Peru e é resultado de pesquisas sobre as origens do teatro realizadas pelos integrantes do grupo. Na máscara, de fato, o coletivo encontra um índice de ancestralidade que envolve as identidades dos povos pré e pós-hispânicos que vivem no Peru. Para além da utilização das máscaras em vários de seus espetáculos, é importante registrar que na Casa Yuyachkani encontra-se um ateliê

dedicado a confecção de máscaras e que, durante os Laboratórios Abertos do Grupo, sempre há a oferta de uma oficina chamada *Detrás de la Máscara – Demostración teatral sobre el uso de la máscara*, ministrada pela atriz Débora Correa. Além de Débora Correa, Augusto Casafranca igualmente ministra oficinas sobre o uso de máscaras. Amiel Cayo e Edmundo Torres também se dedicam a pesquisas sobre a origem e a confecção de máscaras.

Conclusão

Em *El último ensayo*, tem-se a projeção de uma situação ficcional que se dá devido à presença de atores que estão ali para criar um espetáculo, e apresentam para o público esse contexto, os desafios, as técnicas, as posturas individuais de cada ator no momento da criação. Ao mesmo tempo, porém, assistimos à simbiose de presenças, que encontram um momento de emergir, surpreendendo os espectadores, porque transfigurados em outros sujeitos culturais, intercalando temas e contextos variados, inscrevendo seus corpos nesse espaço compartilhado. Como escreveu Miguel Rubio Zapata, em *El último ensayo*, nenhum movimento escapa à partitura cênica que se escreve no espaço teatral “en cada silencio, en cada traslado del cuerpo o de un objeto, la bandera busca su lugar, igual que la silla o el instrumento musical que también espera. Aun el texto que se dice y no se entiende es parte del texto” (RUBIO ZAPATA 2008: 05). A meu ver, quando escreveu suas notas sobre teatro e estabeleceu relações entre o teatro e a linguagem onírica, Vallejo pensava em um tipo de teatro como *El último ensayo*. Trata-se de um teatro onde tudo pode ser transformado em texto, onde as imagens, os movimentos e as sensações são explorados no espaço com toda a liberdade, procurando não ser mais o espelho da realidade, mas o seu reverso, as leis do sonho aplicadas à cena: não a vida refletida, mas transfigurada.

Desse modo, tanto na proposta teatral de César Vallejo, apresentada na primeira metade do século XX, quanto na proposta do Grupo Yuyachkani, no século XXI, aparece a ideia de uma dramaturgia expandida, que remete a um tipo de experiência teatral que, a partir de um exercício metateatral, busca elaborar um texto dramático através do exercício de autorreferencialidade cênica, e da exploração da potencialidade da linguagem dos sonhos, introduzida no real da ficcionalidade dramática. Nesse tipo de dramaturgia, como tentei demonstrar, aparecem ainda aqueles ingredientes que partem do subjetivo e do político inerentes aos saberes subalternos que os artistas trazem para a cena a partir da relação bilateral que possuem com o sujeito andino: por um lado, por estarem fazendo teatro inseridos em seu lugar de enunciação; por outro lado, porque esses artistas agenciam alternativas estéticas que têm como uma de suas finalidades fazer com que os saberes subalternos próprios desse lugar de

enunciação sejam reconhecidos dentro de uma macronarrativa nacional, sem que passem por estratégias de representação.

Referências bibliográficas

ARDITI, Álvaro. *César Vallejo: Poeta Peruano e Universal*. Lima: Março de 2009. Arquivo eletrônico disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13528052/Cesar-Vallejo-Biografia-y-Obra-Literaria>>. Acesso em 23 de jul. de 2013.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação. Formas e Transformações da Memória cultural*. Projeto de Tradução Coordenado por Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. 453 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Tradução de Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BURGA DELGADO, Felipe. Yma Sumac Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo. In: *La Batuta*. Lima. Año II. N. 3. 2005.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminares: teatralidades, performances y política*. 1 ed. Buenos Aires: Editora Atuel, 2007. 224 p. (Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XXI).

DOIG, Robert Gheller; OSTOLAZA, Villacorta Luis Felipe. *Rostros del Perú Antiguo*. Lima: AFP Integra, 2008. 129 p.

ELMORE, Peter. “La Víspera del Homenaje”. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *El último ensayo*. Direção: Miguel Rubio. Lima: Casa Yuyachkani, 2008. Año I. N. 1. Año de las cumbres mundiales en el Perú, 2008. p. 3.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Literatura y estética*. Caracas. Republica Bolivariana de Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. 263. p.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica. Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandalaya. UFMG/CNPQ/CAPES/Fapemig, 2011. 151 p.

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.) e ELMORE, Peter (legendas). *El último ensayo*. Belo Horizonte: FIT, 2012.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011. 234 p.

_____. *El Cuerpo Ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani. Segunda Edição, 2008. 216 p.

_____. Miguel. “La última vez como si fuera la primera”. In: GRUPO CULTURAL

YUYACHKANI. *El último ensayo*. Dirección: Miguel Rubio. Lima: Casa Yuyachkani, 2008. Año I. N. 1. Año de las cumbres mundiales en el Perú, 2008. p. 6-7.

VALLEJO, César. *Correspondencia Completa*. Edição, estudo preliminar e notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 495 p.

_____. Crónicas de Poeta. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho. Colección La Expresión Americana, 1996. 207 p. Disponível em: <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=160&tt_products=269>. Acesso em 20 de nov. de 2013.

_____. Notas sobre una nueva estética teatral. In: PODESTÁ, Guido. *César Vallejo. Su estética teatral*. Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the study of ideologies & literature. Instituto de cine y radio-televisión. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985. p. 169-179.

_____. *Rusia en 1931*. Reflexiones al pie del Kremlin. Lima: Editora PERÚ NUEVO, 1959. 215 p. Carátula de Luis Herrera. Versão Eletrônica. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/15838771/Cesar-Vallejo-Rusia-en-1931>>. Acesso em 14 de jul. 2013.

YUYACHKANI (Grupo Cultural). *El último ensayo*. Dirección: Miguel Rubio. Lima: Casa Yuyachkani, 2008. Año I. N. 1. Año de las cumbres mundiales en el Perú, 2008.

_____. *El último ensayo*. Texto de Peter Elmore. Lima, 2008. Não publicado.

Neoestoicismo e teoria do desengano em *Periquillo el de las gallineras* de Francisco Santos

Edelberto Pauli¹

Resumo: Pretende-se, neste artigo, analisar como a inversão dos valores da literatura picaresca, proposta pelo texto *Periquillo el de las Gallineras* (1668), do madrileno Francisco Santos, vincula-se à tentativa de alguns escritores e intelectuais do Renascimento espanhol de propor uma síntese filosófica entre o estoicismo e o cristianismo. Este movimento, conhecido atualmente pelo nome de neoestoicismo, caracteriza-se pelo heroísmo ascético, pela severidade nos costumes, pelo controle das paixões e pela conduta baseada na virtude e na racionalidade. Tendo como principal objetivo educar a sociedade, particularmente os cortesãos na prática do desengano, o neoestoicismo acabará por se transformar na opção política e moral mais importante do século XVII espanhol.

Palavras-chaves: picaresca; Francisco Santos; neoestoicismo; desengano.

Abstract: This paper intends to analyse how the value reverse in picaresque literature, proposed by the text *Periquillo el de las Gallineras* (1668), by the Madrid writer Francisco Santos, is related to the attempt of some of Spanish Renaissance writers and intellectuals, in proposing a philosophical synthesis between Stoicism and Christianity. This movement is known today as neo-Stoicism, which is characterized by: ascetic heroism, severity in the customs, controlling the passions and the virtue-based and rational conduct. Having society education as a main goal, principally the courtiers in the practice of disappointment, the neo-Stoicism eventually becomes the most important political and moral seventeenth century Spanish option.

Keywords: picaresque; Francisco Santos; neo-Stoicism; disappointment.

¹ Professor assistente do Departamento de Letras do Campus de Aquidauana (CPAQ-UFMS), Aquidauana, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: edelbertopauli@gmail.com.

“Esta vida es sueño”. A frase que será repetida com inegável assombro pelo personagem Segismundo, em vários momentos da peça de Calderón de la Barca *La vida es sueño*, reforça a ideia de que na Espanha do século XVII é cada vez mais evidente a consciência da artificialidade das convenções sociais que se fundamentam, por se tratar de uma sociedade de corte, em valores como honra e ostentação. Não à toa a tópica do mundo como teatro, artifício, simulacro ou máquina e a do mundo ao avesso se constituem como as grandes alegorias da época; reafirmando, assim, a noção de que as ações humanas estavam irremediavelmente condenadas a um jogo de representações e engano. Essa visão bastante cética da vida será o tema preferido de vários autores do Século de Ouro espanhol, como Quevedo, Gracián, o já citado Calderón, entre outros. O assunto é complexo e exige, como se mostrará mais adiante, a retomada de textos que tentaram uma síntese filosófica entre o estoicismo e o cristianismo, prática conhecida atualmente pelo nome de neoestoicismo.

Seguindo a perspectiva aberta pelo Renascimento em seu afã por adaptar as filosofias do mundo pagão ao cristianismo, o neoestoicismo será incorporado à formação intelectual dos cortesãos espanhóis e também estará presente em obras de ficção ainda pouco conhecidas do grande público como a do madrileno Francisco Santos (1623-1698), particularmente em seu livro *Periquillo el de las gallineras* (1668), cujo tema central é a inversão dos valores picarescos a partir da teoria estoica do desengano, com a qual o autor combate, em suas sátiras em prosa, o relaxamento moral generalizado da sociedade espanhola do final do Seiscentos.

Apesar de a inversão dos valores pícaros e a questão da teoria do desengano em Santos já terem merecido a atenção de críticos como Gustavo A. Alfaro (1967: 321-7) e Ángel Balbuena y Prat (1966: 1849-52), tais temas ainda não foram vinculados ao neoestoicismo², questão que será desenvolvida neste artigo.

Contexto do neoestoicismo

Como se tentará mostrar mais adiante, Santos constrói seu discurso moral contra a corrupção dos valores e costumes, apoiando-se diretamente no

² Luisa López Grigera (1991: 11), em seu prólogo a *El rey gallo y discursos de la hormiga* (1671), faz menção ao neoestoicismo do autor. Embora o faça de maneira pioneira, Grigera só apresenta a questão, sem dar maiores detalhes.

neoestoicismo. Como afirma Karl Alfred Blüer (1969: 284; 381), em seu estudo dedicado à recepção de Sêneca na Espanha do século XIII ao XVII, essa corrente filosófica, que apareceu fora da Espanha até o final do século XVI, só alcança relevância dentro do país no século XVII, não antes. A importância do retorno ao estoicismo está relacionado à filosofia do desengano: “La desilusión sobre lo engañoso de las apariencias y opiniones resulta ser el primerísimo objeto de una revitalización de la filosofía estoica.”

O que se entende por neoestoicismo é a doutrina moral dos estoicos romanos, como Epicteto e Marco Aurélio, mas principalmente a de seu maior representante Lucio Aneo Sêneca, mesclada com o humanismo cristão do século XVI. Vale lembrar que essa aproximação se dá principalmente porque alguns conceitos filosóficos de Sêneca coincidem com os dogmas cristãos, como a noção de um deus pessoal, a ideia de que a alma é susceptível de ser imortal e a insistência sobre a necessidade de preparar-se para a morte, entre outros. Essa corrente de pensamento incidirá diretamente na elaboração da literatura espanhola do século XVII, principalmente nas obras de Quevedo e Gracián, modelos imitativos de Santos³.

³ Do final dos anos 20 até a década de 80 do século XX, os poucos críticos que trataram da produção literária de Santos tendem a considerá-la como uma “cópia” ou “plágio”, principalmente de Quevedo e Gracián, limitando-se em saber como o escritor paulista “toma” um ou vários elementos de outros escritores e, no melhor dos casos, como os reelabora, acusando-o de falta de originalidade. Clavert J. Winter (1929: 458), por exemplo, destaca o uso que Santos fará do modelo quevediano: “his model and literary idol was Quevedo and his imitation of the genius approaches a paraphrase”. Seguindo a mesma perspectiva interpretativa, Monroe Hafter (1959) agregará à lista o escritor Saavedra Fajardo, cujo livro *Idea de un príncipe político-cristiano* teria sido extensamente plagiado em *El no importa de España* (1967), fato que comprometeria ainda mais a reputação de escritor sem originalidade. O estudo mais completo sobre o “plágio” que o escritor paulista teria feito de autores como Gracián, por exemplo, é do hispanista John Hayes Hammond (1950: 79), cujo trabalho identifica mais de cem trechos retirados da obra do escritor jesuíta sem que Santos tenha citado a fonte, sendo o livro mais aproveitado *El Criticón*. Dessa forma, a crítica comete um verdadeiro anacronismo, visto que os poetas do século XVII reatualizam os textos antigos numa espécie de bricolagem, ou seja, mais do que **criar**, eles **reescrevem** os modelos pelos quais têm admiração, com outros meios materiais e modos miméticos, para competir com ou emular os modelos que admiram a fim de que sejam julgados pela engenhosidade e arte. Como se evidenciará mais adiante, ao inverter os seus valores, Santos busca emular o gênero literário picaresco. Em relação às citações de outros autores, selecionando 38 trechos de *El Criticón* para comparar com os de *Periquillo*, um a mais dos que já haviam sido identificados pela crítica de John Hammond, entre simples frases e empréstimos de parágrafos inteiros, percebeu-se que, em apenas um dos casos, a fonte original não sofreu nenhuma modificação.

Como afirma Salvador Cárdenas Gutiérrez (2005: 723), em sua análise da influência do neoestoicismo no combate à corrupção no século XVII no Império espanhol, centrando sua atenção na América espanhola, a filosofia de Sêneca será recuperada no século XVI, particularmente pelo filólogo e filósofo Justo Lipsio (1547-1606) e, em meados do século XVII, o neoestoicismo se converte na teoria política mais importante da Europa e especialmente da Espanha, já que Lipsio havia gozado da proteção de Felipe II. A vantagem que a obra de Lipsio terá para os espanhóis da Contrarreforma é que ele, melhor do que Maquiavel, tentará conciliar ética e política, igreja e Estado. A doutrina aspirava à educação política e moral dos burocratas, religiosos e homens públicos em geral, conhecidos na época como cortesãos. Para Cárdenas Gutiérrez (2005: 724), Lipsio propugnará a virtude como meio para resistir aos enganos e falsidades da corte, pois a corrupção dos costumes – desde a óptica estoica – estará associada ao **engano** em que vivem os cortesãos, ou seja, às falsas aparências da realidade causadas pelos desmedidos desejos de poder e honra que distorcem o intelecto e inclinam o homem a agir desonestamente.

No livro *Sobre a constância* (1584) de Lipsio⁴, primeiro diálogo neoestoico que aparece na Europa, o autor, tendo a Sêneca como modelo, aconselha a busca de um estado anímico reto e impassível que não se submete às circunstâncias externas ou fortuitas, baseado em um controle interior que procede diretamente, não de uma opinião ligeira e vulgar, mas do juízo e da *recta ratio*. O livro está estruturado na forma de diálogo filosófico entre o jovem Lipsio e seu antigo mestre e amigo, o já maduro Carlos Langio (Charles de Langhe, 1521-1573). No diálogo, que teria acontecido de fato em 1572, Lipsio se lamenta dos horrores, temores, calamidades e tristezas decorrentes da guerra civil que torturava os Países Baixos. Como solução terapêutica, Langio aconselha a constância, a luta contra as forças inimigas que são a dor interna derivada das paixões, provocada pelas opiniões falsas. Por outro lado, as armas da constância seriam a vontade e a razão. O que Lipsio deveria buscar, então, não é a paz exterior, mas a paz da alma, e para isso ele tem que abandonar as opiniões vulgares que se originam da perda do controle da alma racional sobre o corpo, de onde surgiriam todos os fantasmas e enganos.

No diálogo, a guerra e seus horrores, assim como qualquer outro desastre natural ou social, adquirem um conteúdo metafísico, porque seriam enviados por Deus a fim de treinar, corrigir ou castigar os homens: “pues la mayoría

⁴ O humanista flamenco escreve obras como *De constantia* (1584) e *Politicorum sive civilis doctrinae libri VI* (1589), tratados que chegarão a ser muito populares em toda a Europa e que contarão com traduções em castelhano entre 1604 e 1616, respectivamente.

de estos desastres son enviados, si te fijas bien, o para entrenar a los buenos, o para corregir a los que han caído en el error, o para castigar a los malvados. Y todo ello para nuestro bien” (LIPSIO 2010: 175). Os acidentes, dessa perspectiva, se tornam uma prova salutar e necessária para a virtude, de modo que os males não seriam de fato ruins.

Langio, durante todo o diálogo, exorta o jovem Lipsio a que tenha uma autonomia racional a fim de que possa fazer frente às adversidades do destino, procedimento que será fulcral para entender a atitude heroica e resignada de Periquillo em relação ao ambiente sórdido em que o protagonista se insere. Dessa maneira, ele se contrapõe ao comportamento vicioso que caracteriza a maioria dos personagens da picaresca tradicional que, com astúcia, se adaptam ao meio para melhor medrar. Embora o livro de Santos mantenha muitos traços desse tipo de literatura, Periquillo, por seu ascetismo, se aparta dos interesses do mundo e pode ser considerado um antipícaro por conta de seu caráter estoico-cristão.

Adversidades da fortuna e virtude

No que tange às partes fundamentais da fábula, o livro de Santos respeita a ordem natural, começando pelo nascimento do protagonista. Mas, por outro lado, o texto é narrado em terceira pessoa, contrariando os romances picarescos tradicionais, como *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que publicou a primeira parte em 1599 e a segunda em 1604, e *El Buscón* (1626), de Francisco Quevedo, que foram escritos em primeira pessoa. O livro tem múltiplas peripécias: Periquillo, diminutivo de Pedro, abandonado na noite de Natal à porta do Hospital São José, é recolhido e adotado por um honrado casal, sendo estimulado pelo exemplo dos pais adotivos a crescer sábio e virtuoso. Um grave incêndio arruína a vida do casal que morre pouco tempo depois do incidente, deixando Periquillo sozinho e pobre.

A partir daí começa a peregrinação que o levará a servir a vários amos, sendo vítima de egoísmos e baixezas. Abandona seu quarto e último amo para proteger sua integridade moral, já que o trabalho exigiria que fosse cúmplice em um roubo. Para se esconder, sai de Madrid, refugiando-se nos montes de Toledo, lugar em que encontra três homens que, como saberá depois, são fugitivos da justiça, o que permitirá ao narrador intercalar suas biografias recheadas de peripécias sentimentais e reconhecimentos com desfechos trágicos. Ao final, os três homens, vítimas do vício da concupiscência, terminam por combater entre si até a morte por uma mesma mulher. Ao chegarem os soldados da justiça ao esconderijo, Periquillo será encarcerado e depois solto ao demonstrar a sua inocência. Cansado e injustiçado, seu entendimento co-

meça a vacilar e é dado por louco ao dizer “no locuras, sino sentencias” (SANTOS 1966: 1901).

Percorrendo as peripécias do livro, é oportuno destacar que Periquillo, em cada injustiça sofrida, mantém a sua robustez anímica para enfrentar as adversidades do destino. A propósito, o texto de Santos nada mais é do que a representação da luta entre a virtude constante contra as adversidades da fortuna, pois como dirá Periquillo ao ser expulso da casa de sua primeira ama por recusar casar-se com ela, mantendo-se firme em seu voto de castidade: “en las prosperidades lo constante y animoso no admira en el hombre; en las fortunas adversas se conocen los quilates del valor” (SANTOS 1966: 1860)⁵. Ou como discorre ainda Periquillo diante da expulsão da casa de seu segundo amo, porque a sua mulher desconfia que Pedro possa ser filho bastardo do seu marido: “cuanto más golpeado [pela fortuna], más constante” (SANTOS 1966: 1865). Assim também, depois de ser preso, quando se torna um peregrino asceta: “más constante me habéis de hallar cuando arriesgado” (SANTOS 1966: 1903).

Os males, como se disse, para os neoestoicos serão considerados momentos de provação da robustez anímica, inclusive diante da mais terrível dor. A respeito dessa questão, os cristãos e os estoicos têm pontos de vista bastante diferentes. Os filósofos da Estoa acreditavam, por exemplo, que mesmo sob tortura física, a vítima poderia arrefecer ou até mesmo evitar a ação provocada pela dor se controlasse racionalmente suas crenças e medos, impedindo que a alma racional consentisse em ser dominada pela impressão da dor. Para os estoicos, como afirma Ted Brennan (2005: 254), em *A vida estoica*, os impulsos do sofrimento seriam externos, viriam de fora e estariam fadados a ocorrer, mas não obrigariam a consentir – não importando, para tanto, quão persuasiva uma impressão pudesse ser, não haveria impressão que, meramente em virtude daquilo que é, compelissem qualquer agente ao consentimento, independentemente de qual fosse seu caráter.

Em resumo, o consentimento de um agente é formado por uma impressão externa somada ao caráter interno, pois as duas forças comporiam uma causa eficiente que desencadearia um consentimento. Isso quer dizer que a ação, para os estoicos, em boa medida, depende do interior do agente, de seu caráter, de suas crenças, desejos e preferências que formarão sua disposição para consentir ou não uma impressão externa. Mas, como se verá mais adiante, a teoria do consentimento, em estoicos romanos como Epicteto, será mal interpretada ao se quebrar o vínculo entre o eu do agente e seus desejos corporais.

⁵ Ideia que também se encontra na filosofia de Sêneca (2009: 279) que reafirmava a ideia de que “não é proeza nenhuma manter a calma quando a situação é tranquila; é admirável, pelo contrário, conservar o ânimo quando todos se deixam abater”.

O que para os estoicos era considerado interno ao indivíduo, os desejos por comida, sexo, conforto físico e posses, entre outros, serão relegados ao exterior do agente propriamente dito, e os desejos por tais coisas serão tratados como compulsão, necessidade e escravidão, como se verá mais adiante.

Seguindo em relação à dor, os estoicos romanos tratavam o sofrimento como uma oportunidade para se perceber até que ponto chega a verdadeira coragem, aquela que nunca abdicará de seu poder de aceitar ou não, de consentir ou não, a que a dor se torne uma representação mental que não consiga ser controlada pela vontade e pela razão; tal situação é a pedra de toque da firmeza de ânimo de um estoico, como ressalta Sêneca na Epístola 13 a Lucílio:

Só aquele que viu correr o próprio sangue, que sentiu os dentes rangerem sob os golpes, que, lançado por terra, suportou sobre o corpo o peso do adversário sem, embora abatido, nunca deixar abater o ânimo, só aquele que se ergue com mais energia de cada vez que é derrubado pode descer à arena com esperança de vencer (SÊNECA 2009: 39).

Já para os cristãos, o sofrimento não será só aceito, mas amado, porque esse, como afirma Leóntine Zanta (1914: 103), em *La Renaissance du stoicisme*, torna-se a garantia da redenção, como dívida expiatória que é necessário dedicar a Deus em garantia de reconhecimento, oferecendo-se a si mesmo como testemunho do amor para com o divino. Ora como prova de sua coragem ora como testemunho da pureza de sua fé, o sofrimento a que é submetido não alterará seu modo de pensar, ao contrário, contribui para que Periquillo se esforce ainda mais para se manter incólume diante da maldade dos homens e do mundo. Por isso, após o incêndio que acabará com a propriedade de sua família adotiva, Periquillo tentará consolar a todos, dizendo: “cúmplase en todo la voluntad de Dios” (SANTOS 1966: 1856).

Por conta da repetição do conceito de constância, é inevitável associar a atitude do protagonista à discussão dos estoicos, apropriada por Justo Lipsio, tema que desemboca na criação de uma ética da resistência⁶. Aí residiria a importância da atuação do sábio estoico-cristão que se sobrepõe intrépido ao destino, desprezando os bens exteriores e os do corpo ao mesmo tempo em

⁶ Em sintonia com as condições adversas em que vivia a Espanha, Lipsio proporá uma ética de resistência, como afirma Manuel Mañas Núñez (2010: 65) em sua introdução ao livro *Sobre la constancia*, baseada no combate mediante as armas do domínio (uma vontade racional capaz de enfrentar os próprios afetos) e da autodisciplina (uma fortaleza física e moral para afrontar com êxito a irracionalidade reinante na vida social).

que obriga seu “eu” interior espiritual ao mais elevado domínio de si mesmo, a fim de purificar sua alma para a imortalidade.

Em forma alegórica, no primeiro parágrafo de *Periquillo*, Santos traz à tona o problema da inconstância nas coisas e no ser humano, tema que retoma a hierarquia entre razão e opinião, alma e corpo, céu e terra, apropriada do estoicismo por Justo Lipsio, como se verá. Utilizando-se da imagem da lua, Santos constrói uma metáfora do mundo dos homens:

Equívoca la luz de aquel lucero, presidente de la noche; de aquella reina de las estrellas, substituta del sol y no menos admirable: luna, en fin; retrato del pequeño mundo, digo del hombre; tan parecida en sus humanas imperfecciones, pues ya crece, ya mengua; nace, muere; ya es algo, ya es nada. Jamás permanece en un estado, ni tiene luz de sí, pues la goza del luminar mayor; es defectuosa, manchada, inferior, pobre y triste; originado todo de la vecindad de la tierra (SANTOS 1966: 1852).

Na passagem, a lua serve de retrato do pequeno mundo que é o homem. Como substituta do sol, ela merece admiração. Mas, por sua aproximação com a terra, ela será vista como inconstante e imperfeita, pobre e feia. Há aí uma oscilação que reflete a condição humana, pois o homem, assim como a lua, não tem luz própria; está condenado a lutar contra as falsas opiniões, as sombras da razão. Pelo que tem de “mundo, aunque pequeño”, o ser humano se compõe, assim como a Natureza, de contrários:

Por lo que tiene de mundo, aunque pequeño, todo él [homem] se compone de contrarios: presentan pelea los humores, avisando a sus parciales elementos, a quien piden ayuda. Resiste el húmedo al calor nativo, que poco a poco va limando al fuerte y, a la larga, le da asalto. La parte inferior está siempre de ceño con la superior –que los superiores jamás se libraron de inferiores enemigos–, a la razón se atreve el apetito, y tal vez la atropella. Y, en estos medios, aun el inmortal espíritu no está seguro de tan general discordia, pues le combaten pasiones. El rencor resiste al valor, la tristeza a la alegría, apeteciendo y aborreciendo; en fin, todo es arma y todo es guerra (SANTOS 1966: 1854).

O homem, pequeno mundo, microcosmo, representa papéis que o aproximam da inconstância do macrocosmo. Na leitura de Santos, os inimigos do homem, que geram as discórdias, são os desejos e as paixões do corpo que, ao dominarem a razão, transformam a vida em uma batalha. Santos aqui parece estar em consonância com a tradição platônica-cristã e com o neoestoicismo de Justo Lipsio que interpretou a contraposição entre corpo e alma, que na

Estoa tinha uma conotação puramente ética, em um sentido dualista, cerrando os olhos ao monismo materialista dos estoicos romanos.

Em *Sobre la constancia*, Lipsio (2010: 102) trabalha conceitualmente com a visão dualista alma/céu *versus* corpo/terra: “así pues, no se te escapa que en el hombre hay dos partes: el aliento (anima) y el cuerpo (corpus). La primera parte es más noble, pues tiene que ver con el aire y el fuego; la segunda es más vil, pues se refiere a la tierra”. Ambos elementos convivem juntos, mas em uma espécie de **concórdia discordante**, para saber quem manda e quem obedece, “sus jefes y, por así decir, sus generales son la Razón y la Opinión: la primera lucha en defensa del aliento y en el aliento; la segunda, en defensa del cuerpo y en el cuerpo”. Como se pode perceber, já na obra de Lipsio, o juízo racional se torna independente dos desejos corporais, tornando-os externos ao sujeito.

Os elementos em concórdia discordante que lutam cada um em seu campo de atuação são a razão e a opinião. A razão produziria um juízo verdadeiro, uma representação adequada do mundo e das coisas, conduzindo à constância, enquanto a opinião, um juízo falso, uma representação inadequada, levando à inconstância: “lo que desea hoy, mañana lo desprecia; lo que ahora aprueba; luego lo condena; y no hace nada reflexivamente, sino que todo lo hace para ser complaciente y condescendiente con el cuerpo y con los sentidos” (Lipsio 2010: 102). Dessa forma, a opinião gera uma avaliação ligeira das coisas que culmina na perda da hegemonia da alma, seu princípio diretor, pois ao entregar a autonomia do comando racional ao corpo, este, por meio dos sentidos, invade o espaço que estava reservado ao juízo racional e passa a apresentar “imágenes de las cosas al aliento” (LIPSIO 2010: 102). Quando isso acontece, ainda segundo Lipsio (2010: 102) já não se pode manter a “robustez anímica”, necessária para não se submeter às inconstâncias da fortuna que costumam ser as responsáveis pelas misérias humanas.

Esse desprezo do ser externo e corporal pelo homem interior, que realiza a consonância entre o pensar estoico e o cristão, terá um imenso impacto no modo como outros filósofos, bem como os primeiros Padres da Igreja Cristã, tratarão tópicos como livre-arbítrio e responsabilidade moral, ou seja, em toda a discussão sobre a autonomia do agente frente aos fatores externos. Essa questão está na base da reflexão sobre a distinção essencial de Epicteto: entre os bens que dependem de nós e aqueles que não dependem, como os bens exteriores e os do corpo. Aqueles que dependem de nós seriam aqueles que dependem da alma, participando só da razão. E aqueles que não dependeriam, ao contrário, estariam submetidas ao contágio do corpo. A alma, cada vez mais independente do corpo, se desviaria de tudo o que é exterior para ir em direção ao ideal, que, no caso dos neoestoicos, será o Deus cristão. Como afirma Epicteto, na tradução de Quevedo:

La cosas, exterior e interiormente, se dividen en propias y en ajenas. Lo que está en nuestra mano independiente son la opinión y el juicio de las cosas, seguir y procurar las provechosas, huir y aborrecer las ofensivas (...) No está en nuestra mano, **el cuerpo, la hacienda, ni el profano honor, las dignidades y los puestos** (igualmente envidiados y molestos), y, al fin, todas las cosas que apetecer se pueden, si de nosotros mismos no proceden (QUEVEDO 1952: 803, grifos meus).

A propósito, o desprezo pelo corpo, entendido como algo externo pela filosofia de Epicteto, é resultado de uma má interpretação que, segundo Brennan (2005: 289) se tornará influente, particularmente com o cristianismo. Como se viu acima, os estoicos não pensavam que o indivíduo, como agente, fosse algo distinto de seus desejos. Mas, lendo a passagem de Epicteto, pode-se ter a impressão de que algo mudou, de que houve uma divisão que relega tudo que é corporal ao exterior do ser. Essa leitura seria inapropriada, pois, como já se disse, o consentimento estoico une a impressão que vem de fora com as disposições e preferências que formam o caráter do indivíduo. A leitura de Epicteto parece levar a crer que cada agente é essencialmente sua faculdade de consentir e que essa não pode ser constrangida sequer pelos desejos e crenças do indivíduo. Desse modo, seja qual for o desejo que venha à mente do indivíduo, ele será livre para consentir ou não a ele, como se houvesse a possibilidade de abordar uma impressão de maneira totalmente desembaraçada dos próprios desejos.

Essa concepção equivocada da teoria do consentimento estoico foi instigada por uma certa obscuridade na formulação de Epicteto e contribuirá para o que Ted Brennan (2010: 286) chama de “encolhimento do eu”, fato que corresponde a uma total alteração do pensamento da Antiguidade, significando uma mudança na concepção do agente que pode ser traçada ao longo da história, passando diretamente em meio aos estoicos:

Na Antiguidade o agente era toda a esfera de desejos, crenças, inclinações, tendências, predisposições e assim por diante. A única coisa externa a ele era o mundo como um todo – outras pessoas, animais, objetos inanimados e assim por diante. Mas ao excluir os desejos do agente de seu eu iniciamos um processo de encolhimento do agente até o ponto geométrico, ou seja, até o “ego” ou “vontade”(BRENNAN 2010: 286).

Tendo dispersado os desejos do indivíduo enquanto externos a ele, Brennan afirma que o “eu” se encolhe a uma faculdade pontual de consentimento, o livre e desimpedido arbítrio. Dessa maneira, o que era interno, o de-

sejo de cada um, torna-se externo quando é o desejo do corpo. O verdadeiro eu estoico torna-se, então, por meio dessa leitura nada ortodoxa do estoicismo, uma alma racional, a qual somente será claramente revelada quando liberta do corpo, já que o “incômodo externo” passa a interferir nos juízos internos. Quando se age pelo desejo de saciar a fome, por exemplo, tema recorrente na literatura pícara, essa ação, como ilustra Brennan (2010: 295), já não dependeria inteiramente do indivíduo, mas seria sintomática do modo como o corpo, que já não faria parte do “eu”, estorva a alma, o verdadeiro “eu”, autônomo em relação às forças externas. E essa concepção, ainda segundo Brennan (2010: 286), faria parte da visão moderna, já que a responsabilidade moral hoje exige que o eu seja autônomo com relação a suas próprias crenças e desejos – que mesmo sua própria psicologia o deixe livre para agir diversamente de sua formação moral.

Tornando-se livre dos desejos e crenças advindos do corpo, Periquillo se coloca ante o mundo, apartado dele, atuando como um juiz que julga à distância, em separado, de maneira autônoma e racional, sem estar condicionado pelos determinismos hereditários e sociais; negando inclusive, como se verá mais adiante, seguir os passos de seus verdadeiros pais, como ocorria com os personagens clássicos do gênero: Lazarillo, Guzmán de Alfarache e Buscón, protagonistas determinados pela tópica da origem, fundamento de toda ideologia nobiliária⁷.

Determinismo e livre-arbítrio

Por conta de uma interpretação equivocada da filosofia de Epicteto, bem como de outros estoicos romanos, como Sêneca, como se destacou acima, ocorre o fenômeno do encolhimento do eu que se torna uma mera faculdade de consentir livre dos desejos do corpo. Assim, será mais fácil para os filósofos neoestoicos conciliarem a liberdade absoluta do livre-arbítrio cristão com o determinismo estoico. É o que fará Justo Lipsio ao tentar conciliar liberdade e destino, negando o determinismo da vontade estoica pela valorização do livre arbítrio. Para o filósofo, Deus se torna a causa primeira de todas as coisas, ocu-

⁷ A tópica da linhagem ou da origem é usada para, segundo Fábio Quintiliano (1916: 256, v.1) argumentar que os filhos, geralmente, se assemelham aos pais e aos seus ancestrais, provando-se que a semelhança influi na vida honesta ou desonesta, sendo objeto de elogio ou de vituperação. Essa tópica do gênero demonstrativo faz parte do argumento dos principais livros da chamada literatura picaresca, como *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, *Mateo Alemán*, de Guzmán de Alfarache e *El Buscón*, de Francisco Quevedo, entre muitos outros.

pando o lugar da moira e do *fatum* estoico, que determinavam inclusive o destino dos deuses gregos, sem, no entanto, impedir a liberdade de pensamento e a ação do homem, visto que, como afirma Justo Lipsio (2010: 147), “Dios arrastra todas las cosas humanas con el ímpetu del destino, pero sin quitar a cada una de ellas su personal fuerza e impulso”⁸.

Para evidenciar a diferença entre Periquillo e os outros personagens da literatura picaresca sobre a questão do livre-arbítrio, retoma-se aqui rapidamente a defesa jurídica de Lazarillo de Tormes. Como se lê no prólogo de *Lazarillo*, Lázaro está obrigado a relatar seu “caso por extenso” (ANÔNIMO 1966: 84). Para esclarecer o caso jurídico ao qual se envolveu, ele escreve cartas a pedido de um Vossa Mercê para defender-se de uma acusação que só se esclarecerá ao fim do romance. A acusação que pesa contra ele é a de compartilhar sua mulher com o arcipreste São Salvador. Sua intenção é a de mostrar que, pelas condições sociais e econômicas – família, amos e educação etc. – que teve, ele não poderia ter tido outro tipo de vida. Dessa maneira, a própria história de Lázaro funciona como defesa. Contando sua vida, ele pretende mostrar ao júri que não é o único culpado pela sua constituição moral e que a sociedade deve arcar com sua parcela de culpa. Do ponto de vista de sua defesa, Lazarillo parece questionar a noção de livre-arbítrio ao argumentar que esse conceito é uma ilusão, que quem pensa deliberar livremente não percebe o quanto de condicionamento social há em suas decisões.

Com isso, o *caso* de Lazarillo coloca em questão, para determinar se houve ou não crime, se a intenção do agente vale mais do que a materialidade do ato: educação, família, situação econômica etc. Pode-se interpretar essa defesa como o questionamento de uma concepção jurídica e religiosa, em vigor até os nossos dias, que pretende julgar os indivíduos, desvinculando-os do seu contexto; tornando-os totalmente responsáveis pelos seus atos que, **mais** ou **menos**, livremente, eles cometeram.

Usando-se de suas artimanhas, Lázaro apresenta sua vida como um jogo entre a liberdade e a necessidade, negando tanto o determinismo total de suas ações como a plenitude do livre consentimento. Lazarillo vivencia as adversidades da fortuna e com elas aprende a se fortalecer, enfrentando as dificuldades que poderiam destruí-lo. O conhecimento de mundo de Lazarillo é altamente

⁸ Nega-se, dessa maneira, os fatalismos que estavam associados ao destino na concepção estoica pela fé em uma providência fraternal, misericordiosa que reconcilia o destino com o livre arbítrio: “¿Existe el destino? Sí, pero claramente es una causa primera que tan lejos está de las causas segundas y las intermediarias que no actúa sino a través de ellas (ordenadamente es cierto, y ‘hasta el fin’). Sin embargo, entre las causas segundas también está tu voluntad: evita creer que Dios la fuerza o la quita” (LIPSIO 2010: 146).

pragmático. Ele advém não da leitura de livros, como em Periquillo, mas de atos e práticas cotidianas, do entendimento do funcionamento do mundo, de suas leis e valores, a fim de aproveitar-se das contingências que moldam as condições materiais de sua vida mínima; podendo ser ora um observador ingênuo, ora um crítico mordaz, ora alvo de zombaria.

Ao contrário de Lazarillo que improvisa e joga com os valores da sociedade, Periquillo se afasta dos bens materiais e dos desejos do corpo. Ele se coloca ante o mundo, apartado do externo, a fim de julgá-lo em separado, de maneira autônoma e racional; afirmando a liberdade de ser outro com relação aos determinismos que o constituíram, como se disse. O que, por um lado, favorece o seu heroísmo e mostra o quanto ele pode se sobrepor aos condicionamentos hereditários que garantiam o aspecto cômico da literatura picaresca, bem como o **status** da sociedade nobiliária, alvos recorrentes das críticas de Santos. Por outro lado, a concepção de livre-arbítrio aliada à uma concepção equivocada do consentimento estoico, que, como se viu, contribui para o encolhimento do eu, como afirma Ted Brennan, citado acima, cria outras distorções sociais ao desvincular a intenção dos agentes de seu histórico de vida, bem como o indivíduo do seu corpo e de seus desejos, que passam a ser tratados como elementos extrínsecos e não mais intrínsecos ao ser.

Embora de maneira ainda inicial, esboça-se aqui o quanto o estoicismo-cristão, ao apostar na separação do corpo e da alma, bem como no livre consentimento independente de qualquer determinismo, está na base da construção de uma subjetividade moderna que torna o indivíduo livre, apenas para que ele se responsabilize jurídica e metafisicamente por seus atos; fazendo, por exemplo, que sujeitos de vida totalmente distinta sejam iguais perante a lei dos homens e de Deus, visão que Periquillo acaba por reafirmar, e Lazarillo, por contestar.

Razão e mundo ao revés

O que há de neoestoico nas questões apresentadas pelo texto de Santos, como se tentou mostrar até aqui, é o seu fundamento: a solidez da autonomia moral de Periquillo que está baseada em uma construção intelectual, dependente do exercício da razão e da vontade para resistir aos ambientes sórdidos, ao contato com os tipos viciosos e às situações difíceis por que passa o protagonista. Identifica-se nessa relevância da atitude racional uma característica estoica na literatura moralizante da Espanha do século XVII, pois, como afirma Henry Ettinghausen (2009: 17), no livro *Quevedo Neoestoico*, com a racionalidade estoica foi possível ao cristianismo, em pleno Renascimento, opor “a una religión de salvación agustiniana a una religión esencialmente intelectual”. Ainda se-

gundo o autor, a tradução cristã das ideias estoicas logra, dessa maneira, propor uma ética que depende “en buena medida del ejercicio de la razón y de la voluntad”. Contra as demandas do mundo que querem perverter o seu interior, Periquillo usa as únicas armas que tem: a razão, a vontade e o discurso.

Em toda a produção de Santos, associados à tópica do mundo às avessas, aparecem certos sintagmas nominais construídos sobre a ideia de “razão”, como “ilustración”, “las luces” e ainda “la luz de la razón”, vocábulos, entre outros, que, no século XVIII, serão considerados chaves para o pensamento ideológico racionalista. O levantamento de tais expressões levou Victor Arizpe (1991b: 42-51) a vincular o escritor ao movimento pré-iluminista na Espanha: “sin exagerar mucho las cosas podríamos pensar que Santos era de los que estaban en la vanguardia del pensamiento ideológico pre-iluminista de aquel último tercio del siglo XVII”. O crítico segue as pistas deixadas por John Hammond que, ainda nos anos 50, comenta o parentesco entre Santos e o século XVIII:

Santos had much in common with eighteenth writers: with Jovellanos in his criticisms of customs; with Meléndez Valdés, in his attention to the miseries of the poor and the need for philanthropy; with Cadalso in the patriotism and attacks on the idle aristocracy; with Samaniego in his moralizing on such vices as false pride, laziness, and hypocrisy (HAMMOND 1950: 87).

Contestando essa visão, Julio Rodríguez-Puértolas (1973: xxxix) afirma que “tales comparaciones son complemente inexactas, pues el tradicionalismo irracional, castizo y barroco del autor de *El no importa de España* no tiene nada que ver con el reformismo de la minoría ilustrada del Siglo de las Luces”. De fato, o pessimismo que permeia toda a obra de Santos está longe de admitir o mundo otimista do pensamento Ilustrado. Por outro lado, a ideia de razão, em Santos, não condiz com o irracionalismo tradicional, porque se relaciona com a filosofia estoica do desengano e visa, acima de tudo, libertar a todos do mundo de fantasmas e aparências e da tirania dos afetos, como lembra a formiga ao rei em *Rey Gallo*:

La verdadera libertad de tan pesada esclavitud, como la de tal gente –a mi entender, gente irracional– consiste en el dominio de las propias pasiones; y quien de ellas no es señor, no merece más nombre que el de vil siervo, pues naturaleza no le hizo esclavo, sino la vil malicia (SANTOS 1991: 124).

No trecho acima, evidencia-se claramente o conceito de racionalidade e irracionalidade no autor em questão. Há aí uma forte influência das ideias

estoicas ao se diferenciar, no ser humano, duas naturezas: uma inferior na qual dominam a “vil malícia”, os instintos, as paixões, e outra superior que constitui o domínio próprio da razão. O trabalho do sábio é atingir um nível em que a natureza “superior” domine a “inferior”, sendo a virtude o exercício da natureza racional que se opõe às paixões irracionais⁹. Na passagem, o narrador não responsabiliza a natureza pela irracionalidade do homem, porque ser racional significa exercitar a qualidade suprema do ser¹⁰.

É o que se nota quando Periquillo repreende em pensamento a mãe ao afirmar que sua vingança será não se parecer aos pais cruéis que o abandonaram, porque “la luz de la razón” ensina que apenas o ser é devido aos seus genitores: “el ser os debo, que la luz de la razón me lo ha enseñado, y el ímpetu de conocimiento me lo ha dicho; que pues **veo, conozco y advierto, no estoy falto de razón**” (SANTOS 1966: 1857, grifos meus). Santos reproduz acima uma passagem do primeiro capítulo de *El Criticón*, do jesuíta Baltasar Gracián (1995: 20), que merece atenção, pois é a parte em que se descreve a origem da razão do homem, simbolizada em Andrenio, como fenômeno espontâneo e irreduzível:

Pero llegando a cierto término de crecer y de vivir, me salteó de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento, un tan grande golpe de luz y de advertencia, que revolviendo sobre mí comencé a reconocirme haziendo una y otra reflexión sobre mí propio ser: ¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, **pues conozco y advierto**, ser tengo (GRACIÁN 1995: 20, grifos meus, sic).

A luz da razão surge de maneira espontânea, ou seja, sem uma intervenção da luz divina. Na passagem, Andrenio, que fora criado entre brutos animais, narra a Critilo como a razão surgiu para ele com uma luz repentina que o libertou da escravidão dos impulsos irracionais. Na alegoria, Andrenio é o humano, e Critilo é o ajuizado crítico. Não é nenhuma causalidade, como afirma Blüher (1969: 563), que aqui está sendo seguido de perto, que Critilo consiga sair de situações difíceis da ação alegórica, enquanto Andrenio permane-

⁹ "Apenas recordo que o sábio é composto de duas partes: uma é irracional, e sensível, portanto, às feridas, às chamas, à dor; a outra é racional, dotada de convicções inabaláveis, inacessível ao medo, indomável. É nesta parte que reside o supremo bem para o homem" (SÊNECA 2009: 280).

¹⁰ "Em cada ser, portanto, há uma qualidade que predomina, para cujo exercício nasce, e em virtude da qual é avaliado. Ora qual é a qualidade suprema do homem? A razão: graças a ela o homem supera os outros animais e aproxima-se dos deuses" (SÊNECA 2009: 313).

ça inerte frente a elas. Ambos simbolizam dois aspectos fundamentais do processo de constituição do juízo, complementares do homem em si e que apresentam a transformação do engano em desengano, a vã ilusão em sabedoria, parecer em ser.

E é essa ideia de desengano – influência direta da filosofia estoica em Gracián –, que dá unidade ao livro de Santos. Desde jovem Periquillo ficará conhecido por sua habilidade para produzir discursos e dizer sentenças que forjam toda uma filosofia da desilusão. E, por isso, seu terceiro amo, justamente o cego, vai adverti-lo que “si vos dais en decir verdades, medraréis muy poco, que ya sola la mentira es válida y estimada, como moneda del tiempo” (SANTOS 1966: 1868). De modo que imediatamente o cego aconselha a Periquillo que deixe a sua companhia, ocasião em que, como afirma Ángel Balbuena (1966: 1851), se dá uma mudança moral na história da literatura picaresca: “Buscad donde servir para comer, y si os pareciere sea luego, dejad la guía de un ciego a Lazarillos y Alfaraches, que vos tenéis algo de buen natural, y le habéis de bastardear andando a la vida poltrona” (SANTOS 1966: 1870).

Ao invés de usar a inteligência com habilidade e astúcia para medrar, como os pícaros, Periquillo usará a razão para arrancar os homens das más inclinações a fim de conduzi-los ao caminho da virtude. Com as luzes da razão, o protagonista pode-se proteger do engano, separar a verdade da mentira, o real da aparência, distanciando-se da influência dos grandes males da sociedade, como expressa no discurso VI:

Todos los males del mundo, así que se sintieron con bastantes fuerzas, se declararon por enemigos del hombre: empezaron a hacerle la guerra de hambre, dolores y necesidad, sustos, cuidados, desasosiegos, inquietudes y penalidades; pero **todo lo vence con la razón y el buen discurso** (SANTOS 1966: 1870, grifos meus).

Há uma aposta na eficácia da razão, que **todo lo vence**, pois só ela arranca os homens das garras das más inclinações e os conduz à virtude, como acreditavam os estoicos. E, ao contrário do que afirma Milagros Navarro Pérez (1976: 27), não só a Providência ou a Graça Divina teriam a responsabilidade de salvar os homens dos males do mundo, pois tais forças divinas só seriam recomendáveis, seguindo os conselhos de Periquillo, quando “no hay más medio, éste suele ser un entero de prudencia” (SANTOS 1966: 1873).

O sentido é claro: há uma confiança na autonomia da razão para resolver questões práticas de conduta moral e problemas mundanos. Sendo que é a busca pela autonomia intelectual que permite ao escritor ultrapassar os determinismos sociais, culturais e de sangue, a fim de demonstrar que, em sua ascensão para

Deus, todos podem se submeter à razão e se aperfeiçoar em nível humano, independentemente, de sua origem.

Engano, morte e loucura

O mundo louco, do qual o homem é um retrato, traduziria uma série de experiências concretas do século XVII. Na Espanha do período, como constata José Antonio Maravall (1975: 313), em *La cultura del barroco*, o mundo será associado a uma inversão geral que põe as coisas de baixo para cima e vice-versa. O tema, segundo Maravall, teria derivado de Erasmo, com seu *Elogio da loucura*, para o de um sentimento de mundo ao avesso – no qual o que ainda conta para os homens são os seus postos sociais – até deixá-los ao revés. Ao contrário de associar a tópica à imagem da contracultura popular, como sugeriu Mikhail Bakhtin, analisando o seu uso entre a Idade Média e o Renascimento, o historiador espanhol destaca que ela seria um produto da cultura de uma sociedade em via de mudança, “en la que las alteraciones sufridas por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden”. Maravall conclui que a tópica do mundo ao avesso é o resultado de uma avaliação conservadora, ou melhor, tradicional, pois só se pode falar de um mundo ao revés se se supõe um mundo direito, correto.

De acordo com a perspectiva do escritor madrileno, o traço torto só poderá ser endireitado se houver a valorização, não da posição social, mas da virtude. A manifestação da loucura, simbolizada na tópica do mundo ao revés, consistia no efeito de deslocamento que sofrem os indivíduos em seus postos habituais na Espanha do século XVII. Mas, para não privilegiados como Santos, essa tópica se converte em um protesto social, já que se havia perdido a crença nos grupos privilegiados que deveriam ser os mantenedores da justiça e da harmonia.

Outra tópica muito comum no século XVII e que também pode ser associada à ideia do mundo ao avesso é a da vida como teatro cômico. Se a primeira acentua a loucura do mundo e sua instabilidade social, esta última dá destaque para as técnicas de simulação e de representação artificial da imagem, o excesso de etiqueta, de frivolidade e afetação, de adulações e rivalidades para ascender socialmente, para conseguir cargos e honras, enfim, as artes do engano que alcançam a todos os outros estratos da sociedade. A ideia perpassa a filosofia do estoicismo romano e está na base da doutrina de Epicteto, traduzida em versos por Quevedo, e também pode ser encontrada nas cartas de Sêneca a Lucílio:

No olvides es comedia nuestra vida y teatro de farsa el mundo todo, que muda el aparato por instantes, y que todos en él somos farsantes: acuérdate que Dios, de esta comedia de argumento tan grande y tan difuso, es autor que la hizo y la compuso (QUEVEDO/EPICTETO 1952: 810).

Nenhum destes grandes senhores que tu vês vestidos de púrpura é feliz, como felizes não são os atores trágicos a que o argumento da peça concede o ceptro e a clâmide: perante o público, avançam altaneiros nos seus coturnos, mas, terminada a peça, descalçam-se e regressam à estatura normal! Nenhum destes homens que as riquezas ou as honras elevam aos píncaros é verdadeiramente grande. Apenas parecem grandes porque os medimos em conjunto com a base onde se erguem (SÊNECA 2009: 320).

Na vida é como no teatro: não interessa a duração da peça, mas a qualidade da representação. Em que ponto tu vais parar, é questão sem a mínima importância. Para onde quiseses, mas dá à tua vida um fecho condigno! (SÊNECA 2009: 328) ¹¹.

Os filósofos estoicos utilizavam a comparação com o teatro para provar que a vida é uma farsa, um engano. No primeiro trecho, Epicteto, na já citada tradução de Quevedo (1953: 810) afirma que a vida é uma comédia; o mundo, teatro; os homens, representantes; Deus, o autor: a Ele caberia repartir os personagens e aos homens representar bem cada papel: o de um pobre, escravo ou rei, não importa qual for ele “haz el papel que Dios te ha repartido, pues sólo está a tu cuenta hacer con perfección tu personaje en obras, en acciones, en lenguaje”. É o que dirá Periquillo ao seu quarto amo: “déjame obrar como quien soy, pues represento en esta **farsa de la vida** a un criado tuyo” (SANTOS 1869: 1876, grifos meus).

Na Epístola 75, que corresponde ao trecho citado, Sêneca afirma que os grandes homens são como atores trágicos que terminada a função regressam à estatura normal. Para o filósofo cordovês, nenhum destes grandes homens que as riquezas ou as honras elevam aos píncaros é verdadeiramente grande e apenas parecem grandes porque são medidos em conjunto com a base onde se erguem. Aqui reside o erro, dirá Sêneca, pois “aquí está a origem das nossas falsas apreciações: não avaliarmos as pessoas pelo que são, preferindo observá-las sempre em conjunto com os seus acessórios” (SÊNECA 2009: 320-1). Para avaliar o verdadeiro valor de alguém, suas qualidades, é necessário retirar os adornos: “fora com os bens de família, fora com as honras e todos os demais

¹¹ É oportuno notar que atualmente é o cinema e não mais o teatro que será normalmente associado à imagem do sonho, da ilusão e da fantasia.

embustes da fortuna, fora até com o próprio corpo: observa sim a sua alma, as suas qualidades, a sua grandeza, vê se sua grandeza é intrínseca ou extrínseca” (SÊNECA 2009: 321).

Os dois primeiros trechos selecionados reforçam a ideia de que as riquezas e as dignidades que enaltecem nobres e príncipes diante do povo são meros disfarces, análogo às máscaras dos atores que, ao final da comédia, serão despojados, assim como ao final da vida os bens adquiridos. No último trecho, a alegoria da vida como comédia se relaciona com a ideia da brevidade da existência humana. Diante da implacável fugacidade do tempo, deve-se sujeitar a existência a uma reta conduta moral, porque, mais do que a duração, o que importa é como ela foi conduzida, se virtuosamente ou não, para que tenha “un fecho condigno”. Ao meditar sobre a vida como teatro, os estoicos buscam refletir a respeito da condição frágil, transitória da existência humana, bem como a vaidade dos adornos de que se revestem os homens para representar a comédia humana, escondendo por trás da aparência enganosa a verdadeira condição humana.

O embuste, o engano das honras e riquezas são bens exteriores, alheios a cada um de nós, pois eles vêm e vão conforme a instabilidade da fortuna. Valorizá-los seria o mesmo que se guiar por opiniões vulgares que reforçam o apego à matéria e que, por isso, não contribuem para a tranquilidade da alma, a virtude e a felicidade, objetivos do sábio estoico. Essa visão do mundo como comédia, que se vincula para Maravall (1975: 315) numa consciência da crise, produziria outras imagens como a do “laberinto del mundo”, “babel de contrariedades” que figuram no livro de Santos, assim como a da “plaza del mundo”, na qual todos desordenadamente se reúnem e à qual chegará Periquillo. No discurso VI, a tópica da “plaza del mundo” consiste em um lugar com lojas ocupadas por todo tipo de gente. Periquillo tece comentários sobre duas delas: a loja em que se vendem luvas, acessório de luxo, e a que oferece “caras o carátulas”. Em todas elas, os mercadores serão representados como enredadores hipócritas que “viven, gastan y triunfan, vendiendo engaños para engañados”. E Periquillo arremata que, na cidade de Madrid, “los hombres de bien ni aun mudando semblantes hallan qué comer. ¡Oh pobreza cobarde!” (SANTOS 1966: 1872).

Tendo como modelo a “calle de la Hipocresía” de “El mundo por de dentro” de Quevedo (1995: 116), todos aí compram seus acessórios a fim de “*parecer lo que no es*”. Mas, no teatro do mundo de Santos, as máscaras sempre desvelam a imagem da morte:

Volvió a mirar a la tienda y vio que llegó otro hombre muy vivo de acciones y muerto del alma y con grandes ofrecimientos pidió una cara risueña, afable y de buen gesto. Diéronsele, y muy contento guio a donde le estaban esperan-

do infinitas personas, que al parecer le habían menester, y a unos con ofrecimientos y palabras cariñosas, adornadas de un buen rostro, todo risas, contentaba y tomaba cuanto le daban, y a quien no andaba franco se lo pedía, y después de despedidas aquellas personas, se quitaba la carátula, enseñando una cara como la muerte que es imagen del olvido (SANTOS 1966: 1872).

O vitupério do trecho acima se dirige contra os “agentes, procuradores y solicitadores del favor” que, com as máscaras, obram com o interior para enganar com o exterior. Mas a máscara final, resultado do esquecimento da dádiva recebida, é a imagem da morte. Outro exemplo é o da mulher que, com a máscara, se rejuvenesce e passa a chamar a atenção de “hombres que en viendo cara nueva, sin hacer más examen, se rinden” (SANTOS 1966: 1873). Também merece destaque o caso do “hombre de corcho” que pede uma “carátula muy gravadosa y de majestad”, máscara da soberba que ele jamais abandona mesmo entre pessoas conhecidas: “estos –dijo el discurso de Pedro– son aquellos que, viéndose con hacienda, toman notable gravedad, mudando de condición, acciones y semblante, y por de dentro, tan sin jugo como figuras de corcho” (SANTOS 1966: 1872).

Apesar da instabilidade e dos enganos do mundo, Pedro fortalece o “buen ánimo” para “resistir a la inconstante fortuna”. Fica evidente, na passagem citada, pela ênfase dada à questão, que só a morte desengana os vivos, combatendo as inconstâncias do tempo e a loucura dos homens. Mas, por sua sinceridade diante dos enganos do mundo, Periquillo será considerado louco, pois, com a virtude da coragem, falará as verdades mais amargas que todos querem ocultar. Seus vitupérios ou insultos serão dirigidos principalmente àqueles que ocupam posição social de destaque.

Como se mostrou acima, no livro de Santos, o mundo é um campo de batalha, representado de maneira alegórica como teatro, labirinto ou grande praça, enfim lugares de engano e ilusão. Periquillo, como um pequeno mundo, também abriga em si a mesma luta que está fora dele. Mas, sendo a representação de um sábio estoico e cristão, manter-se-á resignado diante das adversidades da fortuna, dos atrativos do mundo e dos apetites do corpo. Em sua busca pela autonomia interior, Periquillo se oporá inclusive às fatalidades da tópica da origem, fundamento da literatura picaresca com desdobramentos na estética realista e naturalista do século XIX. A partir do que foi exposto no decorrer do artigo, pode-se afirmar que é a retomada do estoicismo no século XVII espanhol, principalmente a partir da obra de Justo Lipsio, que permite a Francisco Santos construir um personagem como Periquillo que, por meio de uma teoria do desengano de base estoica, se transforma em um antipícaro, a fim de julgar a loucura do mundo, utilizando-se de tópicos antigos como as do mundo que anda ao revês e a do mundo como teatro.

Referências bibliográficas

- ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. In: BALBUENA Y PRAT, Ángel. *La Novela Picaresca Española*. Madrid: 1966, p. 84-111.
- ALFARO, Gustavo A. La anti-picaresca en el Periquillo de Francisco Santos. *Kentucky Romance Quartely*, v. 14, n. 4, jun., 2010, p. 321-7.
- ARIZPE, Víctor. Francisco Santos: aclaraciones crítico bibliográficas a las Obras en prosa y verso. *Hispania*, v. 74, n. 2, mayo, 1991a, p. 457-458.
- _____. Introducción. In: SANTOS, Francisco. *El rey gallo y discursos de la hormiga*. Londres: Tamesis Book, 1991b.
- BALBUENA Y PRAT, Ángel. Francisco Santos y sus ambientes picarescos. Prólogo explicativo. In: _____. *La Novela Picaresca Española*. Madrid: 1966, p. 1849-1852.
- BERNNAN, Ted. *A vida estoica: emoções, obrigações e destino*. Trad. Marcelo Cosentino. São Paulo: Loyola, 2010.
- BLÜER, Karl Alfred. *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Trad. Juan Conde. Madrid: Gredos, 1969.
- CÁRDENAS GUTIÉRREZ, Salvador. La lucha contra la corrupción en la Nueva España según la visión de los neoestoicos. *Historia Mexicana*, v. LV, n. 3, ene.-mar, 2006, p. 717-765.
- ETTINGHAUSEN, Henry. *Quevedo neoestoico*. Navarra: Universidad de Navarra, 2009.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Buenos Aires: Olympia, 1995.
- HAFTER, Monroe Z. Saavedra Fajardo plagiado en 'El no importa de España' de Francisco Santos. *Bulletin Hispanique*. t. 61, n. 1, 1959, p. 5-11.
- HAMMOND, John Hayes. *Francisco Santos' Indebtedness to Gracián*. Austin: University of Texas, 1950.
- LIPSIO, Justo. *Sobre la Constancia*. Trad. Manuel Mañas Núñez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa. Prólogo. In: SANTOS, Francisco. *El Rey Gallo y discursos de la hormiga*. Londres: Tamesis Book, 1991.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel. "Estudio preliminar". In: LIPSIO, Justo. *Sobre la constancia*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- NAVARRO PÉREZ, Milagros. Introducción. In: SANTOS, Francisco. *Obras Selectas. V. I. Día y noche de Madrid y Las tarascas de Madrid y Tribunal Espantoso*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1976, p. 8-31

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de. *Los sueños*. Madrid: PML Ediciones, 1995.

_____. *Doctrina de Epicteto*. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1952. t. II.

QUINTILIANO, M. Fábio. *Instituciones Oratorias*. Trad. Direta do Latim por Ignácio Rodríguez y Pedro Santander. Tomos I e II. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. Francisco Santos y los mitos del casticismo hispánico. In: _____. *De la Edad Media a la edad conflictiva*. Madrid: Gredos, 1972.

SANTOS, Francisco. *Periquillo el de las gallineras*. Madrid: Aguilar, 1966, p.1852-1916.

_____. *Obras Selectas. Día y noche de Madrid y Las Tarascas de Madrid y Tribunal Espantoso*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1976.

_____. *El Rey Gallo y Discursos de la Hormiga*. Londres: Tamesis Book, 1991.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

WINTER, Calvert J. Notes on the Works of Francisco Santos. *Hispania*, v. XII, 1929, p. 457-464.

ZANTA, Léontine. *La Renaissance du Stoïcisme au XVI Siècle*. Paris: Honoré Champion, 1914.

A Poética da família no cinema do chileno Sebastián Lelio

Elen Doppenschmitt¹

Resumo: Pretendemos discutir dois filmes de Sebastián Lelio, *La sagrada familia* (2005) e *Navidad* (2009), representantes do novo cinema chileno pós-ditadura. Nestes filmes, evidenciamos alguns recursos estéticos (abundância de diálogos aparentemente improvisados, câmera na mão, preponderância de primeiros planos, expressividade no uso de luz e sombra) em diálogo com o conflito mítico de matar o pai, o qual estabelece relação com o contexto político que os filmes refletem.

Palavras-chave: cinema chileno; família; contexto político.

Abstract: This paper reviews two movies directed by Sebastián Lelio during the new Chilean cinema movement after the end of the dictatorship: *La Sagrada Familia* (2005), and *Navidad* (2009). We herein describe some of the procedures and choices on style (numerous dialogues; apparently improvised; handheld camera work; recurring usage of close-ups; and relevant expressiveness of light and shadow), aligned with the mythical conflict concerning the murder of the father, which is related to the political context reflected in the above mentioned films.

Keywords: Chilean cinema; family; political context.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, docente na FIAM-FAAM/FMU nos cursos de graduação em Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Rádio e TV e na pós-graduação em Jornalismo Cultural. E-mail: elen_doppen@hotmail.com.

Introdução

A Lei que aprovou o Divórcio no Chile somente aconteceu em 2004, no governo do presidente Ricardo Lagos. O decreto aprovado pela presidente Michelle Bachelet, em 2007, em torno à distribuição das pílulas do dia seguinte para menores de 14 anos foi uma medida, assim como a Lei do Divórcio, que dividiu a opinião pública no Chile nos últimos anos e fez com que se deflagrassem naquele país reminiscências de antigos poderes, tal como o é o da Igreja Católica. As mudanças promovidas durante os primeiros anos do ingresso de presidentes alinhados mais à esquerda envolveram, entre outras coisas, revelar a relação intrínseca entre política, família, igreja, cultura e consumo no contexto histórico do Chile atual.

Fatos como esses não parecem menos importantes quando pensamos no contexto de produção de dois filmes do jovem cineasta chileno Sebastián Lelio: *A Sagrada Família*, de 2005, e *Navidad*, de 2010.

Neste artigo, pretendemos apontar que essa mesma relação está também presente nos filmes mencionados, mas não sem antes alertar que, diferentemente dos filmes do distante *Nuevo Cine Latinoamericano* ou daqueles da *Unidad Popular*, parece-nos mais difícil diagnosticar a presença da “história” em seus relatos. Para isso, acreditamos que ter presente as análises propostas por Jameson em *As Marcas do Visível* (1995a) nos é útil quando queremos compreender os filmes produzidos em tempos de globalização.

Diretor, roteirista, operador de câmera e montador, Sebastián Lelio é um jovem cineasta chileno que começou sua carreira nos anos 2000. Partindo como diretor de curtas metragens e vídeos musicais, despontou apenas em 2003 como codiretor de um documentário no qual trabalhou com materiais inéditos sobre a queda das Torres Gêmeas, além de uma série documental para a TV. Em seus trabalhos de ficção, privilegiou a tecnologia digital, roteiros sem diálogo e a montagem, recursos já notados desde seus curtas.

Seu primeiro longa de ficção, *La Sagrada Família* (2005), foi rodado em três dias e editado durante quase um ano. Foi um filme que participou em mais de 100 festivais e recebeu dezenas de prêmios nacionais e internacionais e que teve uma publicidade contundente, conseguindo um público nacional de 50 mil espectadores, o que acabou por financiar completamente a produção do filme. O segundo, *Navidad* (2009), foi um projeto apadrinhado pela Residência do Festival de Cannes em 2007, apoiado por CORFO (2007) e pelo *Fondo de Fomento Audiovisual* (2008). Posteriormente a esses filmes, o diretor realizou *El año del Tigre* (2012), premiado no Festival Internacional de Locarno, cuja narrativa ficcional sobre o terremoto ocorrido em 2010 traz um fugitivo que escapa da prisão e sua jornada aos lugares mais afetados pela tragédia. Neste filme também nos deparamos com a questão da fé religiosa e a maneira como esta influ-

encia o comportamento das pessoas. Um ano mais tarde, Lelio realiza *Gloria* (2013) seu último filme, com maior exibição comercial nas salas internacionais e ganhador do Festival Internacional de Cinema de San Sebastián, além de receber o prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de Berlin. Neste último, o diretor traz à tona as vivências de uma mulher madura e sua alegria de viver, o que poderíamos considerar seu filme mais intimista e redentor, afinal os temas do preconceito feminino e geracional são ainda tratados na surdina naquele país.

O fantasma da família

Os dois filmes que são objetos deste artigo têm como tema comum o conflito entre diferentes gerações dentro da família; se no primeiro esse aparece mediante o confronto face a face de ácidas ou escamoteadas discussões entre seus membros (e, eventualmente, entre os membros da família e um “estranho”), no segundo, tais conflitos são mostrados em *off*, quando então se opta por representá-los por mediações (conversas telefônicas, anotações em um diário pessoal, audição de um disco antigo...) evitando a possibilidade de respostas por parte de um interlocutor. O foco parece estar na destruição da comunicação e na família, reduzida a uma lembrança ou um fantasma.

Os dois filmes parecem então interrogar o presente a partir do desmoronamento da instituição família, cujas regras abaladas são evidenciadas pelos protagonistas. No caso de *A Sagrada Família*, o filho apaixonado por uma mulher mais velha e assumidamente não católica desafia o pai, visto como rival e opressor e a quem finalmente terá de matar, não sem antes deixá-lo provar dos mistérios que essa intrusa reserva para ele. Em *Navidad*, cuja narrativa é mais linear, nos deparamos com três adolescentes de famílias ausentes – por diferentes motivos – que vão sendo descobertos por uma câmera na mão inquieta que cada vez mais se aproxima e os aproxima, unindo-os pelo prazer de iniciar a passagem para a vida adulta através da descoberta do sexo a três. A solidão e a sua contrapartida, a solidariedade, são características da personalidade desses adolescentes que inauguram simbolicamente uma nova família: efêmera, fugaz e formada basicamente por uma soma de interesses, especialmente os de consumo.

Os personagens de Lelio parecem-nos indivíduos inscritos em uma duvidosa pós-modernidade. Sem a preocupação com uma moral redentora, ambos os filmes buscam dar ao espectador uma viva e angustiante sensação de alienação, único e talvez último vínculo com a realidade.

Nos dois relatos, Lelio buscou retratar o universo privado de chilenos, desfocados e dispersos, lutando para não se tornarem “coadjuvantes” de suas próprias vidas. Os personagens são colocados em foco através de diálogos leva-

dos ao limite, sendo a aporia a principal característica dos dois filmes. No entanto, o autor se priva de uma crítica sistemática, limitando-se a revelar as muitas formas de divórcio que sofre toda uma geração num mundo cada vez mais desconcertante. Deslocando os símbolos católicos de duas datas importantes para os cristãos, a Páscoa de Ressurreição e o Natal, o diretor comenta o imaginário cultural e psicológico chileno.

A metáfora da família

A força, de ambos os filmes, parece estar centrada na figura paterna e esta pode ser vista como metáfora. Há sempre um pai que é preciso matar, quer seja este pai conservador, ausente ou já morto de fato. Os filmes podem, portanto, ser lidos sob a chave do parricídio e parecem apontar para a relação entre pai-nação/mãe-pátria, já observada na cinematografia brasileira pelo crítico Avellar (2007: 226):

Na mesma medida em que nos filmes da década de 1960 as relações familiares e os traços individuais dos personagens apareciam fora de foco, para que eles pudessem ser compreendidos enquanto representações da cena política e social, para deslocar o conflito do particular para o geral, na mesma medida, nos filmes que começamos a fazer na década de 1990 o foco parece se concentrar no individual e nas relações familiares, para que os personagens possam ser sentidos enquanto reafirmação da cena política e social no individual, na família: o pai como o país.

A figuração da lei, da honra, obrigação e tradição dos “pais” nos dois filmes são postas em xeque quando o que se sente é a presença de uma força externa que os torna ao mesmo tempo opressores e vítimas de si mesmos. No modo de narrar, percebemos essa tentativa de tirar o pai de foco, como em *A Sagrada Família*, ou de nunca torná-lo presente como em *Navidad*. Tomando ainda as análises de Avellar, revela-se nestes filmes uma das características centrais do pai como “uma representação/reprodução do poder, do Estado, do país no espaço familiar” (2007: 228). Os pais são como o cenário em que se passa a história: a casa abandonada na montanha ou na praia, um pai fora de campo, ausente para seus filhos, distante de suas necessidades. As ações nesses filmes acontecem entre vários órfãos (simbolicamente órfãos) que se sentem como irmãos ou um pouco mais do que isso. Entre eles tudo é possível para dar sentido a uma existência sem questionamentos mais profundos e sem limites para experiências com sexo e drogas; o que prima é a solidariedade:

O pai (país?) e a mãe (pátria?) têm sido os deflagradores, quer pelo que fazem quer pelo que deixam de fazer, das histórias contadas em vários de nossos filmes. Mas não é propriamente deles que a câmera se ocupa. [...] o que importa é mostrar que na procura/enfrentamento/reinvenção do pai, os iguais, os filhos, os irmãos, se encontram (AVELLAR 2007: 228).

Nossa aposta é a de que, nestes filmes, a figura paterna e toda a forte simbologia da igreja católica aparecem como indagações sobre o país Chile e, especificamente, sobre os chilenos da classe média alta, efetuando-se especialmente por meio de uma “poética” que deflagra o desmantelamento da família assentada na tradição e, ao mesmo tempo, converte-se em um retrato da última tentativa de uma vida em coletividade, ainda que privada.

A Sagrada Família ou a morte da família

Neste filme, cujo tema principal parece ser a impossibilidade da vida em família e, por conseguinte, da convivência em comunidade, vemos o desmantelar dos laços que unem tanto o plano argumental quanto o representacional.

O argumento, mínimo, refere-se à viagem de uma família nuclear de pai, mãe e filho a uma casa de campo, fora de Santiago, durante os dias da semana santa: sexta, sábado e domingo. Além deles, também estarão presentes a namorada do filho e dois amigos: um estudante de direito mais velho e homossexual que seduz um colega de curso para passar o feriado com ele e uma jovem vizinha que passa boa parte do tempo muda, por opção.

O filho, que está com uma perna engessada devido a um acidente de carro provocado pela namorada, já incita as primeiras discussões na casa que, mesmo ainda tímidas relevam a desaprovação do pai e da mãe pelo relacionamento. Com a chegada da namorada, ainda uma desconhecida para a família, as tensões serão aumentadas devido ao fato de que a moça é mais velha, atea e estudante de teatro.

Não é menos significativo o fato de que Marcos (o filho) esteja com a perna engessada, isto é, esteja em posição de desequilíbrio, de instabilidade. O mito de Édipo pode ser aqui recuperado a partir de vários signos. O primeiro é o próprio nome Édipo que em grego antigo quer dizer “aquele que tem os pés inchados”. O personagem pertence a uma linhagem de seres mitológicos com “pés vulneráveis”², isto é, aqueles que não “pisam” bem no real, que não lidam bem com as coisas concretas, que são sonhadores.

² Podemos citar, por exemplo, outros personagens com características semelhantes nos pés ou nas pernas: Aquiles, Orion, Orestes, Hefesto, entre outros.

Segundo diversos autores clássicos e contemporâneos (BRANDÃO 1985, CHEVALIER 1999, FARJANI 1987, FREUD 1996, YUNG 1991), a deformação física do pé de Édipo (e, em nosso caso, também o de Marcos) revela uma deformidade psíquica, pois na simbologia antiga, o pé estaria associado à alma e, portanto, o sentido do nome de Édipo poderia significar tanto uma alma inflamada, como aquele que sabe o enigma da alma. A deformação e a vulnerabilidade de partes do corpo são comuns na mitologia grega. O calcanhar de Aquiles, por exemplo, é o símbolo de sua vulnerabilidade, ou seja, da fragilidade humana perante o divino. Édipo, por seu turno, ao ser coxo, busca suprir pela inteligência uma deformidade física e, por isso, provoca a exacerbação de seu próprio saber: um conhecimento adquirido na adversidade e submetido a provas. E Marcos? O que o destino reservará pra ele? Sua mãe desaparece logo no primeiro terço do filme, devido a uma viagem inesperada para socorrer uma amiga em apuros e passa a funcionar como uma presença ausente, apenas surgindo, em *off*, por meio de telefonemas ao pai. A supressão da estabilidade familiar dada por essa partida confere a perda de um pilar importante e abre espaço para o confronto mais aberto entre pai e filho. O pai, um arquiteto famoso, discute com o filho, um arquiteto novato, relevando suas inconstâncias sobre tradição e modernidade. A chegada da namorada do filho aumenta ainda mais a rivalidade entre ambos, uma vez que ela desperta também o interesse no e pelo pai.

Finalmente, o pai sucumbe aos seus desejos e mantém relações sexuais com a moça, sendo observado em silêncio pelo filho. Este decide vingar-se de ambos, envenenando-os com uma dose de soníferos colocada em uma sopa. O filho mata o pai e a amante e abandona a casa no domingo de ressurreição.

Seguindo os passos da tragédia grega, Marcos (Édipo) mata o pai, representando a rebeldia do herói diante de seu destino (no caso, seguir os passos do pai, a tradição). Como qualquer herói, Marcos precisa confrontar-se com o divino, adquirindo o direito de ingressar em uma dimensão superior da consciência por meio do sofrimento.

Gravado em formato digital e câmera na mão, o filme adota liberdade de movimento própria da técnica escolhida. A mobilidade da câmera estabelece um sistema de vigilância agudo que persegue os rostos de modo incisivo. Os planos fechados nesta perseguição apresentam uma estrutura de registro circular e fragmentado.

As cenas de grupo revelam uma situação de campo minado, zona regada de minas pessoais ocultas no subsolo e que a câmera procura examinar situando-se em primeiros planos curtos e alternados entre os personagens, rodeando-os a partir de distintos ângulos. A apreensão de um espaço referencial é ausente e a realidade desmembra-se em múltiplos focos de observação.

O desmantelamento do sistema tradicional espaço-temporal, apresenta uma montagem altamente segmentada que articula cortes abruptos entre os

distintos planos, desprendendo um mundo de intensa profundidade e que é atravessado por uma condição de desequilíbrio latente. Como exemplo, podemos citar as duas personagens femininas que disputam o amor e atenção do protagonista Marcos. A construção de uma estrutura polar revela de um lado, a vizinha que ama em silêncio, sem emitir palavra. De outro, a mulher sensual, mais velha, a que profere e profana a palavra.

No final do filme, o personagem Marcos e sua vizinha partem juntos, distanciando-se definitivamente do lugar. A câmera localizada em um penhasco registra a partida em *plongée*. O ponto de vista liberta-se, finalmente, da proximidade que caracterizou todo o filme e a observação assume quase pela primeira vez a distância. A mudança no sistema de registro possibilita dizer que o tempo se desprende apenas no final do filme. No abandono dos personagens, fora de campo, a paisagem e a imensidão deixam o tempo como devir, como indeterminação.

***Navidad* ou a impossibilidade de renascimento da família**

Três jovens passam o dia 24 de dezembro numa casa abandonada, fora da cidade de Santiago, onde surge o compartilhar de frustrações diversas que se edificam numa suposta família improvisada.

A casa abandonada comporta recordações da infância de Aurora, sendo boa parte delas associada ao seu falecido pai. A protagonista resolve voltar a essa casa com o colega de escola Alejandro, um jovem rebelde que enfrenta problemas relacionados às agressões físicas praticadas pelo pai. Ambos os personagens convivem com a falta de afeto paterno e são surpreendidos pela chegada de Alicia, uma jovem asmática que rondava a casa na noite em que esperava finalmente conhecer seu ausente progenitor.

Este filme, talvez uma homenagem ao perturbado trio protagonista de *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955), traz estes rebeldes “sem causa” que deveriam instaurar no filme um lugar para que a expiação de suas frustrações e o clássico passo em direção à maturidade se desatasse. No entanto, os diálogos superficiais não conseguem as mudanças esperadas em suas personalidades, revelando desequilíbrio entre o que se diz e o que está lá representado.

Em muitos momentos se espera que apareça alguma pista para o diagnóstico em relação à alienação política dos personagens, mas nem sequer isso é tocado, o que dá margem para uma apreciação da apatia política que afeta os adolescentes chilenos. A canção de Victor Jara (*La partida*), representante da música de protesto, que é mencionada no filme, parece não fazer nenhum sentido para os jovens, sendo apenas um pano de fundo opaco. Do mesmo modo estão deslocadas as maldades escolares praticadas por Alejandro ou ainda a

estranha confusão sexual de Aurora que poderiam representar rebeldia em relação ao sistema escolar e ao familiar opressores.

A poética da família

Para desenvolver as análises aqui propostas no sentido de relacionar a figuração da família como crítica à falta de um projeto político entre os chilenos da nova geração, tomaremos emprestado o termo “poética da família”, desenvolvido por Peñuela-Canizal em sua obra *Urdidura de Sigilos* (1994). Nesse livro, o autor analisa o cinema do espanhol Pedro Almodóvar, buscando mostrar como “a redução do espaço da cidadania faz exacerbar o familiar e o grotesco familiar” mediante a exploração do incesto, do homossexualismo e da formação de triângulos amorosos que abalam a estrutura clássica do conceito de família. Além disso, acrescentaríamos que nos filmes aqui analisados a presença do hedonismo dos personagens, do uso de drogas e a exacerbação de experiências estéticas, permitem uma leitura crítica do contexto social chileno.

Tanto em *A Sagrada Família* quanto em *Navidad*, observa-se uma resistência ao “mundo do adulto” e uma ética adolescente que são mediadas pelo retorno ao gosto ou *ethos* da profissão a que pertencem os distintos personagens; estes são arquitetos ou aspirantes à artista (de artes visuais, cinema ou teatro etc.) e, em todos os casos, promovem o culto exacerbado pelo mobiliário, pelo *design* e pela música e *performance* características dos anos setenta que podemos compreender como formas alienantes de resistência ao contexto contemporâneo.

As duas histórias ainda trazem como elemento comum o isolamento dos personagens em uma casa fora dos centros urbanos (uma casa que não é a moradia habitual das famílias em questão, mas seu refúgio); é nesse lugar onde toda a narrativa acontece, sendo a maior parte dela nos cômodos interiores da casa. O espaço externo reduzido corrobora ainda mais a sensação de isolamento e alienação.

Os procedimentos estilísticos traduzem-se na preferência por exacerbados primeiros planos que chegam ao limite de recortar os rostos dos personagens ao ponto de fragmentá-los em puras formas. Os personagens não só se refugiam na família e nos seus possíveis conflitos – que não se resolvem – como não parecem querer estabelecer contato com outros espaços públicos. O “fora” ou o “fundo” de onde emergem são parcialmente ou completamente desprezados. Tudo isso então aparece no modelo narrativo proposto pelos filmes.

La Sagrada Família desenvolveu-se a partir de uma estratégia metodológica, isto é, uma estratégia formal, definida por um conjunto de restrições: filmar sem roteiro, filmar nos três dias da semana santa, câmera na mão, suporte digital, diálogos improvisados, que deveriam criar rotas para a

posterior organização narrativa do filme. Segundo o realizador, “eu tinha a forma, mas não o tema” (FLORES 2007: 44). O “tema”, menos importante e surgido posteriormente, segundo o diretor e seu crítico, é resultado da experimentação das operações estéticas.

Especificamente sobre a improvisação dos atores neste filme, o realizador afirma que tentou “transferir a responsabilidade da criação dos diálogos do roteirista para os atores” (FLORES 2007: 44) de modo que são os diálogos que estruturam o filme, conectando os acontecimentos e ditando o rumo da câmera, isto é, a sua visualidade. Não seria essa transferência de responsabilidade algo muito diferente daquela tentativa de compartilhar a criação do filme nos idos anos 60 durante o período de *cinemanovismo*? A câmera, nesse sentido, capta de maneira amadora propositalmente, assemelhando-se a uma filmagem do universo cotidiano, como um casamento ou festa familiar ou até mesmo como se fossem imagens de gravações casuais de algum acontecimento. Essa câmera errante e infantil cria, assim, uma visualidade, entendida como imprevisível.

Entendemos que o filme opta por construir um diagnóstico psicológico e intimista no lugar de interrogar as razões do “sintoma” social expresso nas crises dos personagens. Desse modo, o filme não consegue apenas pelos diálogos – idealizados como a grande estrutura do filme – chegar às críticas feitas à tradição católica e às classes sociais mais abastadas conforme prometem seus personagens. Tais críticas nos parecem ingênuas a ponto de diluírem-se, tornando o filme o pesadelo daquilo que tematiza.

Contudo, o ritmo do filme, a ausência de contrapontos, a oscilação da câmera, a irregularidade dos enquadramentos, e também a filmagem em mini DV (e que foi posteriormente kinescopada a 35 mm através de um sistema artesanal) constituem as marcas que parecem explicar o momento de mudanças profundas no Chile. Estas denunciam silenciosamente o percurso histórico de um país que quer superar os efeitos de uma prolongada ditadura de mãos dadas com o neoliberalismo. É, portanto, na construção formal que Lelio vai delineando a família chilena e quando então encontramos pistas para entender como o Chile estrutura sua emaranhada cultura católica com as novas relações com a economia e a sociedade:

A tecnologia não é neutra; assim como os grandes avanços de nosso tempo, ela pode ser adaptada para uma produção genuinamente popular e culturalmente enriquecedora em um tipo diferente de sociedade. Os poucos “artistas” de nosso tempo que ainda acreditam que a mudança é possível necessitam inventar novas formas para causar um curto-circuito na comercialização cultural (JAMESON 1995b)³.

³ Entrevista concedida à Folha de São Paulo em 19/11/1995.

Que tipo de artista Sebastián Lelio acredita ser? Segundo o investigador Flores Delfino (2007), o diretor Lelio pertence a uma geração de cineastas que realizam filmes que se caracterizam por uma preocupação exacerbada em criar novas operações formais a partir do estabelecimento de restrições com respeito à posição e ao deslocamento da câmera, ao tipo de suporte e tratamento do filme, ao espaço fílmico, à atuação e à montagem. Para Flores, será a partir da análise destas operações “puramente” formais que se desenharam as transformações que sofrem os mundos sociais com os quais os filmes pretendem interagir. Em seu livro *Excêntricos e Astutos*, de 2007, adjetivos que qualificam os filmes e os cineastas chilenos dos anos 2000, o autor propõe uma análise crítica a partir da relação entre “consciência e uso das operações materiais” por parte de seus realizadores, ou seja, por um excesso de subjetividade que indo às últimas consequências levaria o realizador a descobrir a organização narrativa enquanto trabalha e experimenta. A produção de sentido da obra se dá a partir da materialidade, das estratégias e da “astúcia” para se comunicar com o público, sendo necessário para isso produzir algumas restrições e limites ou “excentricidades”. Segundo o autor, são essas características que

[...] expulsam dos filmes todo excesso de narrativa de costume, ingenuidade política, comicidade fácil ou vulgaridade sexual [...] sem pretender ser a voz dos que não têm voz (como tentaram seus precursores) [estes cineastas] se refugiam no humor, na ironia, na paródia e no pastiche [...] privilegiam a maneira de contar e não a história. São autores formalistas que sabem que o fundo está na superfície, por isso fazem filmes a partir de texturas e contiguidades (FLORES 2006: 18-19).

Em suas análises, Flores aponta que isso não teria acontecido com os filmes da geração 60-70, leia-se *Nuevo Cine Latinoamericano* e mais precisamente o cinema da *Unidad Popular* (1970-1973), pois:

O conteúdo era o problema central desta cinematografia. A materialidade, a forma, a estrutura, o corpo físico dos filmes, era uma preocupação atendida em função do efeito persuasivo e claro que se podia alcançar. Esse foi um cinema de agitação que não buscava fundar um público nem completar o discurso na interpretação dos espectadores, mas comunicar um conteúdo que não era produzido pelo procedimento material da criação cinematográfica, mas pelo modelo político ao qual aderiu o cineasta (FLORES 2006: 30).

Nesse sentido, segundo a análise do autor, aqueles filmes eram lidos como “políticos” muito mais por seus conteúdos, ou ainda, por uma determinação

extracinematográfica, dados pelo ponto de vista do realizador ou da crítica que os classificou como tais. Por outro lado, para Flores, a subjetividade daqueles autores, ainda que praticamente ignorada, poderia ser percebida na superfície que conecta os muitos fragmentos dispersos nas estruturas narrativas que se organizavam pela fé no futuro ou pela fé no avanço político da história o que irrevogavelmente, seria o que afasta tal cinema do atual, completamente despreocupado em buscar um sentido fora da linguagem.

O autor conclui que a natureza híbrida que caracteriza os filmes chilenos atuais é produto da influência e convergência do trabalho de artistas visuais, videoartistas, escritores e publicitários que souberam condensar tradição e experimentação formal, simplicidade e novidade, entretenimento e crítica social. Tal tendência é resultado de experiências anteriores, especialmente daquelas forjadas desde o plebiscito de 1988, quando o “NO” ao governo de Pinochet ganhou o “SÍ” devido à atuação e aos trabalhos de vídeo artistas, cuja reflexão sobre a operação material levou à busca pelo experimentalismo e pelo atuar material e formal.

Recentemente, o filme de ficção de Pablo Larraín (*No!*, 2012), baseado na peça de teatro *El Plebiscito*, escrita por Antonio Skármeta, busca mostrar exatamente esses procedimentos, revelando os bastidores da campanha eleitoral que levou o Chile de volta à democracia. Vale lembrar que Larraín também trabalhou com Lelio na concepção do filme *Gloria*, de 2013.

Finalmente, Flores também enfatiza a importância das escolas de cinema na produção do cinema nacional, cuja formação sistemática dada a jovens cineastas-cinéfilos, os quais já têm pleno domínio da narrativa convencional, alavancou novas propostas estéticas para o cinema nacional.

Da poética à política

Para que possamos compreender os filmes de Sebastián Lelio numa chave política a partir das pertinentes observações de Flores (2006), devemos primeiro compreender a postura do crítico, isto é, a ideia de que nos projetos dos cineastas chilenos mais contemporâneos é possível notar novas estratégias de narrar, as quais revelam transformações do real e a criação de novos sistemas de representação capazes de suportar novas emoções.

A análise proposta por Flores, salvo engano, assume-se como uma adesão feliz à pós-modernidade, cujos sintomas percebidos nos filmes por meio de representações sobre o despontar da vida como experiência estética, o individualismo, o consumismo e o hedonismo dariam razão e importância à existência de filmes como os de Lelio.

No final de seu livro, a recomendação do autor é a de que se façam cada vez mais filmes “excêntricos e astutos”, um cinema que seja do gosto chileno e que artística, financeira e tecnologicamente sejam possíveis de se realizar.

Ao que parece, Flores incentiva a produção de filmes como os de Lelio, especialmente porque estes conseguem competir de forma astuta e inovadora no mercado internacional, mediante produções mais curtas, menos transcendentais, mais ambíguas e complexas, ou seja, produções mais preocupadas com suas operações formais do que com sua mensagem “moral”.

De fato, mesmo considerando novos modelos críticos que tentam enfatizar a produção de sentido a partir da poética dos filmes, não nos parece suficiente o tipo de análise proposto por Flores, cuja ênfase nas “estratégias inovadoras” é o que criaria um “novo cinema chileno”, levando-se em consideração apenas o rompimento com a tradição anterior, mais pautada nas diretrizes extrafílmicas que na subjetividade indagadora daqueles realizadores.

Acreditamos que estratégias tais como as já apontadas – maximização dos recursos, tempo de filmagem, improvisação na direção de atores e encenação, bem como a tentativa de diálogo com um público mais amplo a partir das modernas técnicas de veiculação, incluindo até mesmo a internet – seriam apenas sintomas que intensificam as relações entre arte, cultura, economia e política.

Mais do que ruptura com o engajado cinema anterior, é possível enxergar continuidades, as quais se resolvem em múltiplas tentativas de se alcançar o espectador, já não mais mediante estratégias pedagógicas explícitas, mas na intenção de torná-los cúmplices na busca por interpretações para problemas não tão diferentes daquele passado: seu lugar na sociedade de acordo a sua ética.

Se antes, o diagnóstico era realizado a partir de uma macroleitura em que operava basicamente a educação do olhar pela resistência aos valores estéticos impostos pelo colonizador, hoje, aceitam-se tais valores, propondo um novo combate: o do realizador com o sistema global de produção e circulação de mercadorias.

Conclusão

Os conflitos familiares operados pelos personagens de Lelio que, aparentemente, não se resolvem no relato dão lugar à “resiliência” na forma fílmica, lugar em que o realizador é capaz de sentir que supera as contradições: no espaço das operações estéticas, o indivíduo pode lidar com problemas, superar obstáculos e resistir às pressões adversas.

Ao propor limites e desafios “programados” para criar a forma do filme, *La Sagrada Família* e *Navidad* confirmam a tese de Jameson desenvolvida em

As marcas do visível (1995a), quando este demonstra que mesmo nas produções mais comerciais do cinema, é possível divisar uma dialética entre ideologia e utopia, entre o existente e o aspirado.

Na medida em que a falsa consciência repete a lição da inevitabilidade do modelo de vida em cena no momento, a tarefa de romper com a implacável espera de apenas mais do mesmo se torna, portanto, mais urgente. Por isso, não nos pareceu que os filmes de Lelio sejam exemplos de um novo cinema chileno somente pelas operações estéticas que promovem, mas porque não deixam, isso sim, de estabelecer novos vínculos com o extracinematográfico. De alguma maneira, tais operações estéticas traduzem a desesperada angústia de querer dar sentido às transformações políticas e sociais que se ocultam nas ações dos personagens que segundo Avellar (2007: 231) nos fazem “[...] repensar o cinema poético-político. O desafio hoje é reaproximar o sentido estético do sentido político. O importante é criar uma possibilidade de diálogo crítico com o passado”.

Referências bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos. Pai país, mãe pátria. *Alceu8*, N. 15, 2007, p. 217-237.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FARJANI, Antonio Carlos. *Édipo claudicante: do mito ao complexo*. São Paulo: Edicon, 1987.
- FLORES, Carlos. *Excéntricos y Astutos*. Santiago de Chile: Ediciones Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2007.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995a.
- _____. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*. 1995b. Entrevista concedida a Marcelo Rezende. Disponível em: <<http://www.controversia.com.br/index.php?act=textos&id=1285>>.
- PEÑUELA-CANIZAL, Eduardo (org.) *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed. São Paulo: Anablumme, 1996.
- JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

El portugués uruguayo y las marcas de la oralidad en la poesía del escritor uruguayo Agustín R. Bisio

Silvia Etel Gutiérrez Bottaro¹

Resumen: En este trabajo damos a conocer el portugués uruguayo presente en la poesía del escritor uruguayo Agustín R. Bisio, de la ciudad fronteriza de Rivera. En la poesía *Va' encomenzar el baile* nos propusimos analizar lo siguiente: (1) la presencia del portugués uruguayo (PU) y algunos aspectos de la variabilidad fonético-fonológica, teniendo como base los estudios sociolingüísticos realizados en la región (RONA 1959, ELIZAINCÍN 1973, ELIZAINCÍN et alii 1987, CARVALHO 2003) y (2) las marcas de la oralidad y las estrategias de que se vale el autor para transmitir al lector la ilusión de una expresión oral en la poesía. El análisis realizado ha servido para demostrar que a través de la poesía se puede investigar el fenómeno de la variabilidad fonético-fonológica presente en PU, así como también observar cómo Bisio rescata la oralidad en su poesía, entrecruzando el lenguaje gauchesco con las variedades que se usan en la región fronteriza: el español y el portugués uruguayo.

Palabras clave: portugués uruguayo; oralidad; poesía; lenguaje gauchesco.

Abstract: In this paper we present the Uruguayan-Portuguese language noticed in the poetry of the Uruguayan writer Agustín R. Bisio, who lived in the border town of Rivera (between Brazil and Uruguay). In his poem entitled *Va' encomenzar el baile* we propose to analyze the following: (1) the presence of Uruguayan Portuguese (UP) and some aspects of phonetic-phonological variability, based on sociolinguistic studies of the region (RONA, 1959, ELIZAINCÍN, 1973, ELIZAINCÍN et alii, 1987, CARVALHO, 2003), and (2) the traces of orality and strategies that the author uses to convey the illusion of oral expression in poetry to the reader. The analysis has served to show that we can investigate the phenomenon of phonetic-phonological variability present in UP

¹ Doctora en Letras por la Universidad de São Paulo. Actualmente es docente de lengua española en la Universidad Federal de São Paulo. E-mail: etel.gutierrez@unifesp.br.

through poetry, as well as to observe the way how Bisio rescues orality in his poetry, crossing the *gaucho* language and varieties used in the border region: Spanish and Uruguayan Portuguese.

Keywords: uruguayan portuguese; orality; poetry; *gaucho* language

Introducción

El gran escenario de la lengua es la literatura. Es en este espacio que podemos rescatar el modo de hablar de una comunidad reflejado en las palabras de una lengua. Conforme Rama (1982),

la invención literaria se maneja dentro de una estructura lingüística que le proporciona los necesarios operadores y que, por lo tanto, facilita o entorpece el proceso productivo, según este se asiente en condiciones lingüísticas favorables o deba luchar contra ellas para alcanzar su propósito.

A partir de las palabras de Rama, en este artículo damos a conocer la labor del poeta uruguayo de las primeras décadas del siglo XX, Agustín Ramón Bisio, quien en su lucha por plasmar sus versos rompe con el canon literario de la época, pues escribe desde la calle, desde la periferia, desde los galpones de campaña, y la lengua oral de la región fronteriza es incorporada por primera vez a la literatura uruguaya (LÓPEZ 1993).

Nos proponemos analizar en la poesía *Va' encomenzar el baile*, la presencia del portugués uruguayo (de ahora en adelante PU) y el fenómeno de la variabilidad fonético-fonológica en el habla de los personajes, teniendo como base los estudios sociolingüísticos realizados en la región (RONA 1959, ELIZAINCÍN 1973, BEHARES 1985, ELIZAINCÍN et alli 1987, CARVALHO 2003). Analizaremos, también, las marcas de la oralidad y las estrategias de que se vale Bisio para transmitir la expresión oral y el lenguaje gauchesco presente en la poesía.

Agustín Ramón Bisio: vida, obra y poesía

Bisio, como era conocido en la región fronteriza, nació en la ciudad uruguaya de Rivera en el año 1894. Pasa toda su infancia en la 9ª sección del departamento, en el Paraje de Paso Castro, en la chacra de sus padres. Como todo chico del interior, tuvo que dejar su ciudad natal e irse a la capital

Montevideo a continuar sus estudios. Siendo descendiente de agricultores, decide realizar la Facultad de Agronomía. En esa época, comienza su labor literaria y escribe en diferentes periódicos. A causa de su inclinación artística, abandona su carrera de agrónomo y decide regresar a Rivera para no salir más de la frontera. En Rivera, se dedicó también a la escultura, específicamente al tallado de madera, por medio del cual dio forma a objetos típicos y a personajes de su tierra, como por ejemplo la *Mãe bemvinda*, quien simbolizaba la cultura de los descendientes africanos oriundos de Brasil e instalados en el norte del Uruguay. También fue un hombre público, tuvo el cargo de concejal (edil) y como tal se dedicó también a luchar por el progreso de su pueblo.

En relación a su obra poética, publica el primer libro de poemas, denominado *Brindis Agreste*, en 1947. Con esta obra obtuvo el premio “Remuneración Literaria del Ministro de Instrucción Pública”. En 1952, cuando está por publicar el 2º tomo de su obra poética, le sorprende la muerte, pero gracias a sus familiares, en 1955 se publica el 2º volumen de *Brindis Agreste* (actualmente la 2ª edición).

De acuerdo con la crítica literaria de la época, sus poemas son considerados nativistas y son el fiel reflejo del habla popular de las primeras décadas del siglo XX de la región fronteriza. A través de su poesía, Bisio representa la expresión de su tierra con la cual describe la naturaleza, el paisaje “saudoso”, las costumbres y sentimientos de su pueblo. Por esta razón, sus poemas son considerados el documento vivo del lenguaje fronterizo.

El crítico uruguayo Zum Felde (apud LÓPEZ 1993: 68) describe la obra de la siguiente manera:

Como poeta sería exagerado decir que es el creador de un género de poesía que será preciso hacer conocer y difundir: la poesía de Bisio. Fronterizos los temas, las descripciones, los sentimientos, y sobre todo, ese lenguaje fronterizo, mezcla de gauchesco y portugués.

Como vemos, la poesía de Bisio es muy importante también para los estudios sociolingüísticos de la región, pues registra la variedad hablada en la zona fronteriza, específicamente de la ciudad de Rivera, a inicios del siglo XX. En ese sentido, estamos de acuerdo con Pretti (1982) cuando nos dice que los sociolingüistas no pueden ni deben ignorar el papel de la lengua escrita y particularmente de la literaria pues, en todas las épocas, la lengua literaria, de una manera u otra, no ha perdido su relación con la realidad del habla, tal es así, que la lingüística también se vale de documentos escritos en la falta de corpus grabados para analizar la lengua hablada de una época dada.

Orígenes históricos del portugués uruguayo y la situación lingüística en la región fronteriza

La coexistencia de las ciudades fronterizas (uruguayo-brasileñas) en el norte del Uruguay ha dado origen a diversos fenómenos lingüísticos como el bilingüismo, diglosia, *code switching* y, sobre todo, la formación de una variedad híbrida, conocida popularmente como *brasileiro*, *portuñol*, *entreberado*, *rompidiomas* o como es denominada científicamente, dialectos portugueses del Uruguay (DPU)² o portugués uruguayo (PU)³. El origen del PU nos remonta a siglos pasados (XVI), a la época de las disputas entre España y Portugal por el dominio de las diferentes regiones de América del Sur.

Los límites de las fronteras uruguayo-brasileñas fueron consolidados tal como están actualmente después de muchos tratados y luchas entre portugueses, españoles, brasileños y uruguayos. Como en el siglo XVII el norte del Uruguay estaba prácticamente en manos de los brasileños, el gobierno uruguayo decide fundar ciudades uruguayas en frente a las brasileñas que ya existían en la línea fronteriza.

De este modo, la región norte y sobre todo la frontera comienza a poblarse y a recibir colonos uruguayos, italianos y de otros orígenes, todos incentivados por el gobierno uruguayo. Cabe recordar que la línea divisoria que separa a ambos países tiene una extensión aproximada de 1000 Km, y es en esta línea donde fueron fundándose ciudades uruguayas contiguas a las brasileñas. Algunas de las ciudades están solamente separadas por una calle, como es el caso de las ciudades Rivera y Santana do Livramento, Chuy y Chuí, otras por un río como Artigas y Quaraí. A partir de la fundación de las ciudades uruguayas, podemos decir que se instala una situación de contacto que perdura hasta nuestros días.

Como vemos, la situación geográfica y los hechos históricos ocurridos desde la formación de las poblaciones de la frontera han contribuido para la mezcla cultural, étnica y sobre todo lingüística.

Diversos estudios se han realizado y se continúan realizando sobre la situación lingüística de la región. El primer estudio sistemático de la situación sociolingüística de la frontera fue realizado en 1959 por el lingüista uruguayo Rona. En su trabajo, Rona delimitó cuatro tipos de variedades del portugués hablado en Uruguay, y las denomina *fronterizas*. Posteriormente, Elizaincín y Behares (1981) introducen el término DPU, sigla de dialectos portugueses del Uruguay para denominar a las hablas locales. Según los mismos autores, adoptan

² Elizaincín y Behares (1981).

³ Carvalho (2003) y Gutiérrez Bottaro (2009).

el término “dialecto” por ser más neutro y lo definen como la forma de hablar peculiar de una zona determinada del territorio nacional. Justifican el uso del término en plural, “dialectos”, por la visión que tienen del fenómeno como variable. La adjetivación “portugueses” se debe a la base portuguesa de estas hablas fronterizas en el marco de la teoría de la variabilidad lingüística.

Carvalho (2003) busca también clasificar al portugués hablado en las comunidades fronterizas y sugiere que se lo denomine dialecto del portugués rural. Para esto, propone que este sea visto en un continuo de difusión dialectal⁴ en el cual, en cada extremo de ese continuo, estarían dos variantes del portugués: el portugués uruguayo rural y el portugués estándar. Sobre la hipótesis de Carvalho (2003), estamos de acuerdo en parte, dado que el portugués uruguayo presenta, sí, características del portugués rural, conforme hemos podido constatar en el análisis lingüístico realizado en Gutiérrez (2002). Sin embargo, es a partir de este análisis que, en Gutiérrez (2009: 43), proponemos y afirmamos que:

[...] a variedade portuguesa falada na zona urbana de Rivera, que tem estado em contato com o espanhol e o português brasileiro (rural e urbano) desde, aproximadamente, uns 200 anos, deva ser vista nesse contínuo dialetal como o português uruguaio urbano e não como um dialeto do português rural. Não estamos de acordo com a ideia de que os habitantes de Rivera falam um dialeto do português rural, pois desse modo significaria dizer que a presença do português urbano brasileiro do outro lado da linha divisória, com o qual os riverenses convivem diariamente com o simples fato de atravessarem uma rua ou através dos meios de comunicação brasileiros (TV e Radio), não estão exercendo nenhum tipo de influência sobre a variedade falada do português de Rivera.

Estamos de acuerdo con la hipótesis de Carvalho, según la cual, en sus orígenes se trataba de un portugués rural, tal es así que algunas marcas de este lo podemos observar en el análisis que hacemos de la poesía de Bisio. Sin embargo, si tenemos que clasificarlo como un continuo dialectal en la actualidad, este está más próximo del portugués urbano hablado en Rio Grande do Sul. Por esta razón, sugerimos que se adopte el término portugués uruguayo para referirnos a la variedad portuguesa hablada en la región fronteriza.

⁴ Carvalho (2003: 134) se vale del concepto de difusión dialectal conforme Bortoni-Ricardo (1985) quien propone que “ [...] a variedade usada em comunidades rurais e isoladas são variedades altamente focalizadas, contendo variantes não padrão que definem uma distinção clara entre variedades urbanas e rurais”.

El portugués uruguayo en la poesía *Va' encomenzar el baile*

En el análisis de los aspectos gramaticales que realizamos hemos podido observar que el PU es una variedad híbrida que presenta el fenómeno de la mezcla lingüística, debido a la variabilidad fonético-fonológica y morfosintáctica como consecuencia del contacto del portugués brasileño (de ahora en adelante PB) y del español. Atribuimos esta variabilidad presente en el PU a diversos factores, entre ellos a la situación político-social de esta variedad en la comunidad y a la base portuguesa que también presenta variabilidad (GUTIÉRREZ 2002).

A continuación pasamos al análisis del PU presente en la obra de Bisio. Cabe señalar que por motivos de espacio, optamos por analizar solamente algunos aspectos de la variabilidad fonético-fonológica presente en la poesía que seleccionamos.

Va' encomenzar el baile⁵

1

Ahí llegó Bento-Músico
con su <<cordiona>> roncadora y vieja,
colgada a media espalda, en una funda
que ya perdió el color, de tan grasienta.

2

Ahí llegó el ciego Honorio
con su guitarra nueva,
metida en una pierna de bombacha,
bien atada a los tientos.

3

Las mozas se acicalan y se empolvan
y una a una en la sala <<se apresientan>>,
sentándose enfiladas contra de las paredes,
<<mesmo qu'en los estantes, las boteyas!>>
y los mozos, allá por los galpones,

⁵ Las notas son del autor (BISIO 1947)

se van turnando un peine y un espejo,
y salen con el <<pelo arrelambido,
con mechones rebeldes,
como pelambra de ternero nuevo>>.

4

Formando <<mosquitero>>
se van aglomerando ante la puerta,
y eligen en la fila de muchachas,
la que ha de ser futura compañera.
<<Compremiso mozada!>>
Abran cancha un momento,
que va entrar Sia Nica
con una palangana llena de agua,
qui hai di arrociar el piso de la sala,
pr'evitar qui alevante <<polvareda>>!

5

En un rincón, los músicos se ensayan,
para ver si <<se aciertan>>:
- <<Esta cordiona 'stá perdiendo viento;
me agencien por ahí un papel d'istracia
y un poco de jabón, pra componerla>>.
- <<La guitarra 'stá baja;
me emprestin argún lápez y una piola
pra li hacer un requinto,
y ya, n'un momentito, la arreglamos>>.

6

El dueño de la casa ha prevenido
que <<nom si han de bailar bailes mudiernos,
porque su casa es de famía,
y no atolera fartas de rispato>>.
-<<Den una siya para doña Liona,

gurís; non sé in qui piensan...!

¿non vem que'stá parada,

la pobre mujer vieja?>>

- <<Gracia, non si amoleste>>...!

7

<<Por qué no habrá venido mi compadre

Liandro Menés? In fija tiene enfermos...!

Parece que fartase alguna cosa,

cuand'él non si haya n'una cosa d'estas!>>

8

- <<Isuchá, che Aniceto:

cuando quiera d'aqueyo,

'stá in la mamona grande, (1)

n'una horqueta que da para la manguera...

Preguntale a Gaudencio,

y se acerciorin de no los cuidin

y nos dejein del quecho... (2)

Non vayan orvidarse de tapala,

para que non se vuelque!

- <<Echá ajuera eses cuzcos,

que si andan inredand'entre piernas,

y hay un olor...que nadie ha convidado...!

- << Ya pra juera, Tramela,

juera di ahí, Muleke!>>

9

- <<Ucha vascas grandotas,

esas vecinas nuevas!>>

- <<Tamién in esa casa todo es grande,

incomenzando por los vascos viejos;

los perros, las gayinas, las lecheras...

¡Todo lo que trajeron de sus pagos,

parece que se viese
con un vidrio d'omento.>>
- <<Diz qui es gente muy güena...!>>
- <<Y muy trabajadera!>>

10

-<<Oique! Mirá las Pérez, solo arrastrando seda...!>>
- <<quién las vido!>>
- <<la más grande 'stá linda
pena qu'es pretensiosa la pueblera!>>
-<<Mas lo que son las chicas, te garanto,
que han d'estar estudiando
para bicho de sexta...! (3)
¡Ucha mujeres fieras...!>>
- <<Hai de ser corajudo, el que las pele!>> (4)

11

Aquí irrumpen la música y la danza,
van saliendo a la pista las parejas,
y, empieza a resender a agua florida
y a sudor, el ambiente.
<<Va' encomenzar el baile, muchachada:
ilijan compañera,
mas no orvidin qui es casa de famía
y, no atolero fartas de rispato!>>
(BISIO, A. *Brindis Agreste*, 1947: 97-100)

(1) mamona: tártago.

(2) Y nos dejein del quecho: Corrupción del portugués <<e nos deixen de la quijada; es decir, <<y nos hagan la pera>>, o <<nos dejen colgados>>.

(3) Bicho de Sexta: <<Bicho de Sexta feira>>. Bicho de viernes, bicho que sale el viernes, o sea lobizome.

(4) El que la pele: el que cargue con ellas.

Conforme hemos visto anteriormente, para plasmar su lengua materna, el autor realiza una transcripción “ortográfica peculiarísima y muy rica” que, según Behares y Díaz (1998: 17) “sobresalió ante las demás referencias del medio literario en esa época”. Para esos mismos autores, la ortografía presente en los textos escritos en PU, difieren mucho entre sí, porque el PU no cuenta con una ortografía convencional. Esta carencia es un fenómeno típico de las lenguas ágrafas cuando empiezan a escribirse, obliga a quienes pretenden expresarse en PU a utilizar la ortografía del portugués, o la del español, o alguna forma de compromiso entre ambas. De esta forma, vemos que, en la poesía, Bisio se vale de la ortografía del español, del portugués y de la mezcla de ambas. Pero veamos como Bisio plasma el PU en la poesía.

En primer lugar, debemos decir que el autor se vale de elementos suprasegmentales para marcar la presencia del dialecto o del portugués en la poesía. Por elementos suprasegmentales entendemos, según Pretti (1977), como “(...)signos marginais à dupla articulação da linguagem, com significante e significados próprios e com valor essencialmente expressivo na mensagem”. Para representarlos, la escritura se vale de los signos de puntuación, los diacríticos, las mayúsculas, la repetición de las vocales, los espacios, los recursos de tipo gráficos en negrita, etc.

Bisio se vale de las comillas para destacar o marcar las palabras en PU, es decir, destaca como hablan las personas de la región y también, como veremos más adelante, para encerrar las citas en estilo directo cuando los personajes hablan.

Veamos algunos ejemplos de palabras y frases que el autor encierra entre comillas para marcar lo que se dice en PU: cordiona (1ª estrofa), se apresientan y mesmo qu'en los estantes las boteyas, salen con el pelo arrelambido (3ª estrofa), compremisso mozada y polvareda (4ª estrofa), [...] me emprestin argún lápez y una piola prali hacer un requinto (5ª estrofa), nom si han de bailar bailes mudiernos (6ª estrofa), etc.

Por medio de este ejemplo, también vemos claramente el fenómeno de la variación fonética, en la cual la palabra “cordiona” es una variante fonética del sustantivo “cordeona” del portugués. La variante, en este caso, sería el cambio de las vocales e ~ i. Con relación a las variaciones fonéticas, según los estudios realizados en la región por Elizaincín, Behares y Barrios (1987), las más presentes en PU y, por consiguiente presentes en la ortografía presentada por el autor en la poesía, son los cambios fonéticos de las vocales e~i / o~u.

Veamos algunos ejemplos:

- (1) 5ª estrofa: “d’istracia”, “me emprestin”, “pra li hacer un requinto”
- (2) 6ª estrofa: “in qui piensan...!”
- (3) 7ª estrofa: “in fija tiene infermos...!”
- (4) 8ª estrofa: “y se acerciorin de no los cuidin”
- (5) 10ª estrofa: “d’estar istudiando”
- (6) 11ª estrofa: “...ilijan compañera”, “mas no orvidin qui es casa de famía y no atolero fartas de rispeto!”

En el poema podemos observar también algunos fenómenos fonéticos típicos de la lengua oral que son conocidos como vulgarismos. En el habla de los personajes en la poesía de Bisio observamos algunos de estos fenómenos que consisten en la adición de sonidos y supresión de sonidos (GÓMEZ TORREGO 2002).

De este modo, observamos como ejemplo de adición de sonidos los falsos hiatos y diptongos y el fenómeno denominado prótesis (GÓMEZ TORREGO 2002).

Ejemplos de falsos hiatos:

- (1) 3ª estrofa: <<se apresientan>>
- (2) 5ª estrofa: <<se acierten>>
- (3) 6ª estrofa: “mudiernos”
- (4) 8ª estrofa: “acerciorin”, “dejein”

El fenómeno conocido como prótesis, o sea, la adición de algún fonema o sílaba en el principio de una palabra lo podemos observar en:

- (1) En el título: “Va’ **en**comenzar el baile”
- (2) 3ª estrofa: <<pelo **ar**relambido>>
- (3) 6ª estrofa: “**a**moleste”,
- (4) 11ª estrofa: “**a**tolero”

Como ejemplo de supresión de sonidos observamos que Bisio registra en su poesía el apócope o elisión de sonidos (GÓMEZ TÓRREGO 2002).

Ejemplos:

- (1) 3ª estrofa: “mesmo **qu**’ en los estantes, las boteyas”
- (2) 4ª estrofa: “**pr**’evitar qui alevante polvareda”
- (3) 5ª estrofa: “Esta cordiona ‘**stá** perdiendo viento”
- (4) 6ª estrofa: “**pra** componerla”, “y ya, **n’un** momentito la arreglamos”,
“porque es casa de famía”
- (5) 8ª estrofa: “cuando quiera **d’a**queyo”

Otro fenómeno fonético presente en el texto de Bisio, este como marca de la variante del español uruguayo y que no debemos dejar de mencionar aquí, es el fenómeno del “yeísmo”. El autor no diferencia ortográficamente la // de la y. Como ejemplos citamos:

- (1) 3ª estrofa: <<mesmo qu’en los estantes, las boteyas>>
- (2) 6ª estrofa: “siya” y en la 8ª: “gayinas”
- (3) 8ª estrofa: “cuando quiera d’aqueyo”

Como se sabe, el fenómeno denominado “yeísmo” consiste en igualar la pronunciación de la // a la de la y. Este fenómeno está muy difundido en Hispanoamérica, aunque presenta diferencias, por ejemplo: en la región del Río de la Plata, Argentina y Uruguay, en la cual la // / y suenan como la j del portugués. Sobre ese fenómeno, según Fontanella de Weinberg (1992: 58)

en la región bonaerense existen testimonios desde fines del siglo XVIII de que la realización del fenómeno “y” resultante de la fusión “• “y “y “ tenía para algunos hablantes una pronunciación rehilada de tipo [•], puesto que en un sainete gauchesco se reproduce la [•] portuguesa con la grafía “y”: “suyecto, yente”.

En relación al yeísmo en Uruguay, Rona (1964, apud ELIZAINCÍN 1992: 119) describe que “el español hablado en Uruguay y desde el punto de vista fonológico es “yeísta”, esto es, ha neutralizado “• “j y desde el punto de vista fonético, •eísta, es decir, ha neutralizado todo este subsistema palatal en [•].”

Otra variación fonética que encontramos en el texto es la alternancia de las consonantes $r \sim l$. Sobre esta alternancia no podemos afirmar que se trata de un fenómeno típico del PU, pues este fenómeno está presente también en la variedad hablada del portugués brasileño.

Ejemplo:

- (1) 7ª estrofa: “Parece que fartase arguna cosa...”
- (2) 11ª estrofa: “mas no orvidin qui es casa de famía y no atolero fartas de rispeto!”

Marcas de la oralidad en la poesía

Como ya dijimos anteriormente, en su poesía, Bisio realiza una transposición de la lengua hablada, es decir, representa las variaciones de la lengua oral a través de una ortografía “peculiarísima y rica”. Pero también, además de esa ortografía del PU, el autor se vale de otros elementos para marcar la oralidad. A continuación, presentamos algunas de las estrategias de que se vale el autor para transmitir al lector una expresión oral en la poesía.

Para representar el discurso oral en la obra literaria, Pretti (1997: 68) afirma que “se a ortografia nem sempre consegue uma transcrição dos signos sonoros, por outro lado, há pouquíssimos recursos para representar, na língua escrita, os signos prosódicos, decorrentes dos chamados elementos suprasegmentais”. Otro de los recursos de que un autor puede valerse para representar la oralidad en un texto sería la transcripción de expresiones de situación. Según Ali (apud PRETTI 1972: 68), las expresiones de situación serían:

[...] as várias cambiantes de situação existentes no diálogo, na conversação, no trato familiar, que determinam o uso dessas expressões concisas, alheias, talvez à parte informativa, mas capazes de conseguir intuitos que palavras formais não conseguiriam.

Conforme Pretti, estas expresiones de situación, son muy importantes en la lengua oral, pues, representan un papel esencial en la comunicación y facilitan el contacto entre los interlocutores. Sirven para reatar diálogos que se interrumpen, introducir argumentos decisivos, etc. Como ejemplos de expresiones de situación de la lengua oral, podemos citar algunas: pero, entonces, pues sí, escucha, mira, etc.

Bisio se vale de los elementos suprasegmentales para registrar en su poesía la lengua hablada de la región. En primer lugar, y conforme ya lo vimos en el análisis anterior, podemos citar el uso que hace el autor de algunos signos ortográficos, en este caso, el apóstrofe, en el que el autor lo usa para marcar las elisiones que son típicas de la lengua oral. También, el autor se vale de algunos signos de puntuación como: los signos de exclamación, de interrogación, la raya – esta última sirve para marcar la intervención de los hablantes en los diálogos que aparecen en la poesía.

Las comillas son otro signo de puntuación que está muy presente en la poesía. Con relación a ese uso, podemos decir que esas tienen como función marcar lo siguiente:

1. Términos en PU, ejemplos: <<cordiona>>, <<se apresientan>>, etc.
2. Las expresiones típicas de la lengua oral, ejemplos:
<<pelo arrelambido con mechones rebeldes, como pelambra de ternero nuevo>>, <<Eché ajuera esos cuzcos... >>, <<Ya pra juera, Tramela, juera di ahí, Muleke!>>, <<Ucha vascas grandostas, esas vecinas nuevas!>>, <<Oique! Mirá las Pérez, solo arrastrando seda...!>>, <<quien las vido!>>.
3. Las citas en estilo directo y también para encerrar el diálogo de los personajes, ejemplos:

(1) _<<Compremiso mozada!>>

Abran cancha un momento,
que va dentrar Sia Nica
con una palangana llena de agua,
Qui hai di arrociar el piso de la sala,
pr'evitar Qui alevante <<polvareda>>

(2) _<<Den una siya para doña Liona,
gurís; non sé amoleste in qui piensan...!
non vem que 'stá parada,
la pobre mujer vieja?>>

(3) _<<Por qué no habrá venido mi compadre
Liandro Menés? In fija tiene enfermos...!

Parece que fartase arguna cosa,
cuand' él non si haya n'una cosa d'estas!>>

Para aproximar más el lenguaje de la poesía al lenguaje hablado real, nuestro autor se vale de las expresiones de situación en el diálogo. Así, en la poesía, encontramos algunas expresiones que sirven para retomar la narración.

Veamos algunos ejemplos:

“Iscuchá, che Aniceto.”

“<<Oique! Mirá las Pérez...>>”

“<<Diz qui es gente muy güena...>>”

En los ejemplos, observamos que las expresiones, *iscuchá*, *che*, *oique*, *mirá*, *diz*, le dan un ritmo y una sonoridad, típicos de la oralidad. Como hemos visto hasta ahora, Bisio documenta, con su obra, el lenguaje oral de la comunidad a la cual pertenece. Es decir, rescata esa oralidad y tiene conciencia de su propia variante. Para ello, se vale del diálogo convencional dentro de los padrones de un dialecto social culto, en la cual alterna el dialecto social culto con el dialecto hablado y con términos populares.

Algo que debemos destacar y tener en cuenta es que el título del libro al cual pertenece esta poesía se llama: *Brindis Agreste*. Según el diccionario, el sustantivo “brindis”, además de la acción de brindar, se refiere a lo que se dice al brindar, es decir “el discurso”. Sobre el adjetivo “agreste” significa, campesino, rústico, rudo, tosco, grosero, es decir, lo contrario a lo urbano, cultivado. A partir de eso, creemos que el autor, quizá, le puso este título a su obra, porque su intención era justamente la de proclamar, a través de su poesía, un discurso oral y rústico, tal cual se habla informalmente entre los miembros de un mismo grupo social. De esta manera, Bisio, buscó en la vida del pueblo un nuevo lenguaje literario y las técnicas y estrategias que usa para marcar esa oralidad, conforme vimos, son: una ortografía propia, los elementos suprasegmentales, los signos de puntuación y las expresiones de situación.

En relación a la representación de lo oral y los lenguajes sociales en una obra literaria, Reyes (1984: 126) dice:

Los lenguajes sociales (dialectos históricos, sociales y geográficos, jergas profesionales, lenguas de generaciones, etc.) se entrecruzan en una novela, “dialogan”: se los comenta, se los evalúa, en cuanto lenguajes y en cuanto

puntos de vista sobre el mundo. En este proceso, los lenguajes sufren una estilización: el novelista da una imagen de ellos, según las convenciones literarias imperantes en su obra.

A partir de esta afirmación, vimos que Bisio, en su poesía, entrecruza los lenguajes sociales pues, como vimos, el autor plasma en su poesía las dos variedades que se usan en la región fronteriza: el español estándar y el PU⁶. Estas dos variedades son estilizadas a través de una convención literaria. Es decir, se tornan poesía, adquieren ritmo y entonación y según Reyes, 1984, “son exhibidos y exhibir significa reproducir (estilizando) y cosificar, en la cual el narrador no se expresa por medio de los lenguajes evocados, sino que los muestra, no habla en un lenguaje, sino a través de un lenguaje que ha objetivado”. De esta forma, según la misma autora, el lenguaje conserva el sistema de creencias y las intenciones que le dan vida fuera de la novela en la sociedad, los conserva congelados. Y creemos que esta es la intención de Bisio en su obra, o sea la de evocar este lenguaje fronterizo tal cual se presenta en la vida social.

Conforme Bajtín (apud REYES 1984: 126), el narrador literario cita-imita la variedad lingüística conservando su forma e intención original, así como también conserva los sistemas de creencias y las intenciones que le dan vida a ese lenguaje fuera del texto en el seno de la vida social. De este modo, nuestro autor también se vale del procedimiento de cita para representar el discurso oral. Entendemos por procedimiento de cita, cuando se reproduce otro discurso o parte de otro en el propio (REYES, 1995: 12). Para reproducir el discurso oral, Bisio se vale del estilo directo. Es decir que, conforme Reyes, el autor cita palabras de otros, o propias, de forma directa y las mantiene aparentemente idénticas a como fueron pronunciadas o dichas, a través de entonaciones, el uso de léxico ajeno, etc.

Nuevamente estamos de acuerdo con Bajtín (apud REYES 1984) cuando dice que el lenguaje literario es con frecuencia homogéneo y que coincide con el lenguaje escrito y social de un grupo dominante. Pero, aun en esa homogeneidad, podemos percibir las diferencias entre lo que Bajtín denomina

⁶ Cabe resaltar aquí que la sociedad riverense es considerada bilingüe y diglósica. Por diglosia se entiende el uso de las variedades allí habladas con funciones diferentes, es decir, existe una distribución de funciones para cada una de estas asignadas por la comunidad. Ambas variedades se utilizan alternativamente: por un lado, el español es considerado la variedad alta y de prestigio, se lo utiliza en los ambientes más formales (escuela, liceos, oficinas públicas, etc.); por otro lado, el PU es la variedad baja y se lo utiliza solamente en el ambiente familiar y entre amigos.

“planos expresivos de diferentes sistemas de creencias” dentro del sistema lingüístico del narrador. Así, para Reyes, el lenguaje literario no es un sistema homogéneo, sino lo contrario, “un microcosmos que refleja un macrocosmos de la heteroglosia social”. Los lenguajes de la heteroglosia social transmiten ideología. Citar una forma de hablar significa percibir el otro modo de hablar, por lo tanto cuando Bisio cita los lenguajes sociales en su poesía, está reproduciendo la ideología de su pueblo fronterizo.

El lenguaje gauchesco en la poesía

Como ya afirmamos anteriormente, según el crítico uruguayo Zum Felde (apud LÓPEZ 1993: 68), “[...] sería exagerado decir que es el creador de un género de poesía que será preciso hacer conocer y difundir: la poesía fronteriza [...]”. A partir de esa crítica, nos atrevemos a decir que, en cierta forma, nuestro poeta crea un género de poesía nueva, esto es, la “poesía fronteriza”. La novedad estaría justamente en la lengua de que se vale el autor para realizar su acto de creación, en este caso el lenguaje fronterizo, y también la transcripción que realiza de este lenguaje que hasta ese momento nadie lo había transcripto. Con este género “literario nuevo”, en cierta forma, nuestro autor rompe con el canon literario de la época, pues escribe desde los galpones de campaña, desde la calle, desde la periferia y la lengua oral de la región es incorporada por primera vez en la literatura.

Conforme vimos en su biografía, Bisio era un hijo de agricultores y como tal un amante de la naturaleza y de la vida en el campo. En la poesía *Va’ encomenzar* “el baile”, el autor retrata un baile de campaña, cuyo escenario es un galpón. Sus personajes hablan en PU, y, en este caso, podemos afirmar que sí se trata del PU rural, conforme Carvalho (2003). Pero también, esta variedad se mezcla con el lenguaje gauchesco, ya que, como mencionamos, los personajes en la poesía son gente del campo.

Acerca de esta mezcla del PU con el lenguaje gaucho, Rama (1982: 190) afirma: “la lengua gaucha de frontera, propia de una población de desclasados, y su mayor persistencia en la banda oriental puede explicarse porque esos rasgos allí se dieron marcadamente”.

De esta forma, el lenguaje gauchesco no podría dejar de estar presente en la poesía de Bisio y esto lo vimos cuando hicimos el análisis de la variabilidad fonética, en el cual pudimos observar muchas expresiones típicas utilizadas también en la poesía gauchesca.

Las primeras composiciones gauchescas que se conservan, porque fueron escritas, pertenecen a poetas urbanos, como el uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1823) y el argentino Ascasubi (1807-1875), quienes, por afición al campo

o por el propósito de hacerse entender por el pueblo criollo, escribieron imitando a los payadores.

La producción magistral del género es *Martín Fierro*, obra del escritor argentino José Hernández, considerado el mayor poeta argentino del siglo XIX. Según Rama (1982: 100), Hernández “dotará a esta literatura reivindicativa de la obra artísticamente más elaborada donde, por lo mismo, alcanzará expresión nítida y coherente la tesis social que representaba el pensamiento del vencido pueblo de los gauchos rioplatenses”.

La poesía gauchesca no es obra auténtica de payadores, sino de escritores aficionados a lo gauchesco. Así, los mejores productos del género son los autores mencionados anteriormente. Pero *Martín Fierro* es considerada la obra maestra del género porque refleja el alma y la vida del gaucho, es decir, es la única obra en la cual el autor escribe a la manera gaucha.

Con relación a la obra de Bisio, dijimos que esta es considerada poesía nativista, según la crítica de la época, pero también encontramos algunas marcas de la gauchesca. Es decir, encontramos algunos elementos textuales que nos remiten a otros textos literarios como es el caso de la gauchesca.

En primer lugar, observamos algunos fenómenos fonéticos también encontrados en la gauchesca, como el cambio de las consonantes *f~j* y *b~g* con la diéresis sobre la ü, que, como se sabe, es un fenómeno típico del lenguaje gauchesco.

Ejemplos extraídos de la poesía de Bisio:

- (1) 8ª estrofa: “Echá **ajuera** eses cuzcos”,
- (2) 8ª estrofa: “Ya pra **juera... juera** di ahí, Muleke!”
- (3) 9ª estrofa: “Diz qui es gente muy **güena...**”

Ejemplos extraídos de Martín Fierro:

- (1) 11ª estrofa: “Siempre me tuve por **güeno...**”
- (2) 25ª estrofa: “Y sentado junto al **jogón**”

Otros fenómenos fonéticos que analizamos anteriormente como el cambio de las vocales *e ~ i*, el fenómeno de la adición vocálica como falsos hiatos y diptongos, prótesis, la reducción de sonidos como el apócope, entre otros, también están presentes en el lenguaje gauchesco y por consiguiente en *Martín Fierro*.

Ejemplos extraídos de *Martín Fierro* del cambio de la **e ~ i**:

- (1) 33ª estrofa: “y al verlos caír la tarde... en la cocina riunidos...”
- (2) 35ª estrofa: “ricuerdo, qué maravilla”

Ejemplos de adición vocálica o falsos hiatos y diptongos en *Martín Fierro*:

- (1) 316ª estrofa: “Me hizo un tiro de revuelver”
- (2) 132ª estrofa: “Ojalá le ruempa el saco!”

Ejemplos de prótesis en *Martín Fierro*:

- (3) 59ª estrofa: “y esas cosas no me **en**llenan”

Ejemplos de apócope y elisión de sonidos en *Marín Fierro*:

- (4) 34ª estrofa: “**pa** empezar el día siguiente”
- (5) 41ª estrofa: “y **ose**quiar bien a la gente”
- (6) 289ª estrofa: “soy un gaucho desgracia**io**”

En relación al léxico típico de la gauchesca, en la poesía *Va’ encomenzar el baile* observamos: *guitarra, cordiona, pierna de bombacha bien atada a los tientos, galpones, como pelambra de ternero nuevo, compadre, horqueta, manguera, güena, juera, ajüera, pucha, vido, etc.*

Consideraciones finales

Con el presente artículo nos propusimos a conocer la obra poética de un escritor uruguayo que, por medio de sus poemas, procura rescatar la oralidad y registrar, por primera vez en la literatura uruguaya, las distintas variedades habladas en la comunidad fronteriza, sobre todo el PU.

La poesía de Bisio, que nos sirvió de apoyo para analizar el PU, nos mostró que el fenómeno de la variación y variabilidad puede analizarse a través de los textos escritos y, por consiguiente, su importancia para los estudios sociolingüísticos de la región.

Por medio del análisis de la variabilidad fonético-fonológica presente en la poesía, observamos que el autor realiza una transposición del PU como lengua hablada y representa las variaciones de la lengua oral a través de una ortografía fonética del español y del portugués y de la mezcla de ambos.

Además de la ortografía del PU de que se vale el autor como marca de la oralidad, identificamos otras marcas como los elementos suprasegmentales, las expresiones de situación y el procedimiento de cita. Con el procedimiento de cita para representar el discurso oral, Bisio reprodujo en su poesía otro discurso, o un aspecto o parte de otro discurso, en el propio. Al valerse del estilo directo para reproducir el discurso oral, conserva su forma original, así como también conserva los sistemas de creencias y las intenciones que le dan vida a ese lenguaje fuera del texto.

En lo que se refiere al lenguaje gauchesco, identificamos algunos elementos textuales (los fenómenos fonéticos y léxicos) que nos remitieron a otros textos literarios de la poesía gauchesca. Este hecho nos permitió establecer algunas comparaciones con la poesía de Bisio y la obra *Martín Fierro* de Hernández.

Para finalizar, resta decir que el análisis sirvió para demostrar que el lenguaje literario, conforme Reyes (1984), es un “microcosmos que refleja un macrocosmos de la heteroglosia social”. Y, siendo la literatura el escenario de la lengua, pudimos a través de ella y de la obra de Agustín R. Bisio rescatar, evaluar y dar a conocer el modo de hablar de la comunidad fronteriza uruguayo-brasileña.

Referencias bibliográficas

BISIO, R. Agustín. *Brindis Agreste*. Montevideo: Gracia & Cía, 1947.

BEHARES, Luis; DÍAZ, Carlos. *O som de nossa terra: productos artístico-verbales fronterizos*. Montevideo: AUGM e Universidad de la República, 1998.

CARVALHO, Ana Maria. Rumo a uma definição do português uruguaio. *Revista internacional de linguística ibero-americana*. N. 2, 2003, p. 125-150.

ELIZAINCÍN, Adolfo; BEHARES, Luis; BARRIOS Graciela. *Nos falemo brasileiro: dialectos portugueses en Uruguay*. Montevideo: Amesur, 1987.

_____. *Dialectos en contacto, Español y Portugués en España y América*. Montevideo: Arca, 1992

FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz. *El español de América*. Madrid: MAPFRE, 1992.

GUTIÉRREZ, Silvia Etel. *O entreberado esa língua que inbentemo aqui: o contínuo*

linguístico na região fronteira Brasil – Uruguai. Dissertação de Mestrado. DLM/FFLCH-USP, 2002.

_____. *O sujeito pronominal no português uruguaio da região fronteira Brasil – Uruguai*. Tese de doutorado. DLM/FFLCH-USP, 2009.

GÓMEZ TORREGO, Lorenzo. *Manual del español perfecto I*. Madrid: Arco, Libros, 2002.

LÓPEZ, Brenda. *Lenguaje fronterizo en obras de autores uruguayos*. Montevideo: Ed. Nordan-Comunidad, 1993.

PRETTI, Dino. *Sociolingüística. Os níveis de fala*. São Paulo: Edusp, 1997.

RAMA Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1982.

REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

A manifestação da cortesia em pedidos de *e-mails* empresariais: português do Brasil e espanhol peninsular – semelhanças e contrastes

Isabella Gallardo¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é relatar parte de nossa pesquisa de mestrado. Discutiremos aqui os resultados encontrados ao verificar as manifestações da cortesia em pedidos de brasileiros e espanhóis, emitidos em *e-mails* empresariais. Por meio de uma análise comparativa das formas de pedir existentes em um *corpus* composto por *e-mails* corporativos, veiculados em português, por brasileiros, e em espanhol, por espanhóis e, baseando-nos, entre outros, nos estudos da cortesia verbal, verificamos semelhanças e contrastes entre as duas línguas e culturas, no que diz respeito à manifestação da cortesia desses pedidos. Os dados obtidos demonstraram diferenças linguísticas, mas, sobretudo, diferenças pragmáticas e socioculturais entre estas línguas, as quais comentaremos ao longo deste trabalho. Parece haver, no grupo dos brasileiros, uma preocupação maior, se comparado aos espanhóis, por diminuir a imposição de seus pedidos e, conforme já verificado em Lima (2012), por parecer ser bom.

Palavras-chave: cortesia; *e-mails*; pedidos; português; espanhol.

Abstract: The purpose of this paper is to describe part of our master's degree research. In this study, we verified politeness manifestation in business e-mails of Brazilians and Spanish. We comparatively analyzed all the existing requests in a *corpus* composed by business e-mails, written in Portuguese, by Brazilians, and in Spanish, by Spanish. We search, supported by Pragmatics Linguistics, the similarities and possible contrasts existing between both languages and cultures, in relation to the manifestation of politeness in these requests. Our results show some outstanding differences in the way of requesting in these groups. The results

¹ Mestre em Letras na área de Língua Espanhola pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: isamgallardo@gmail.com / isabella.gallardo@usp.br.

we achieved demonstrate possible linguistics differences but, above all, pragmatics and social cultural differences between both languages and cultures, which we will discuss throughout this paper. It seems to exist, in the Brazilian's group, a larger concern, if we compare their requests with the Spanish ones, in decreasing the request's imposition and, just as verified in Lima (2012), trying to appear good.

Keywords: politeness; e-mails; requests; Portuguese; Spanish.

Introdução

É cada dia mais usual, atualmente, as relações comerciais entre pessoas de diferentes nacionalidades. Com o amplo uso do *e-mail*, forma de comunicação recente, mas bastante difundida entre empresas, surgiram também novas formas de comunicar-se. Entendemos que diferentes culturas comunicam-se de maneira distinta.

Podemos considerar o *e-mail*, apesar de amplamente difundido nos dias de hoje, um gênero discursivo moderno e recente², como apontam estudos anteriores. Além disso, pensamos que observar as situações nas quais ocorrem essas interações verbais é relevante, pois permite examinar seu funcionamento em diferentes comunidades socioculturais e evita conflitos ou falta de compreensão entre uma ou mais comunidades, conforme discutiu-se em Almeida, Lopes e Couto (2008).

O propósito deste trabalho, portanto, é relatar parte de nossa pesquisa de mestrado e contribuir com os estudos linguísticos sobre as interações verbais por *e-mail*, à luz dos estudos da Pragmática linguística. Esta área trata, segundo Levinson (2007), da língua em uso, a partir de uma perspectiva funcional. O interesse dos estudos pragmáticos está, conforme o pesquisador, na inter-relação da estrutura da língua e de seus princípios de uso. Interessa-nos, especificamente, a Pragmática sociocultural, pois esta área destaca a importância do estudo entre as relações da linguagem com a sociedade.

Dessa forma, descreveremos nossas análises sobre as formas de pedir em interações corporativas via *e-mail*, relatando as diferenças e semelhanças linguísticas e socioculturais encontradas nos pedidos utilizados pelas duas lín-

² O registro do primeiro *e-mail* data de 1971 e foi escrito pelo engenheiro Ray Tomlinson. Disponível em: <<http://inventors.about.com/od/estartinventions/a/email.htm>>. Acesso em 07 dez. 2013.

guas e culturas examinadas: Português do Brasil (doravante PB) e Espanhol peninsular (doravante EP). Nessa pesquisa buscamos uma relação entre as estruturas linguísticas utilizadas por cada grupo e os estudos da cortesia verbal.

Parece-nos pertinente discutir, antes de passar aos nossos resultados, sobre o gênero discursivo escolhido como *corpus* de análise, o *e-mail*. Portanto, o propósito de nossa próxima seção será discutir brevemente sobre o correio eletrônico, pensando em suas características discursivas e nas singularidades que fazem deste um gênero moderno e independente de seus similares.

O *e-mail*, novo gênero textual

O correio eletrônico, ou *e-mail*, foi definido por Marchuschi como “uma forma de comunicação escrita, normalmente assíncrona, de remessa de mensagens entre usuários do computador” (MARCHUSCHI 2002: 22). Por meio deste e de outros estudos (ZANOTTO 2005, MATTEIS 2004, CRYSTAL 2001, PAIVA 2004), pudemos verificar quais são os principais elementos constituintes deste novo gênero discursivo.

As características predominantes percebidas nos *e-mails* são, essencialmente: a **concisão**, a **presença de elementos paratextuais** e a **semelhança com o discurso face a face**. Geralmente, um *e-mail* é composto por até cinco linhas. Aqueles que contêm mais de seis linhas são minoria. Nossos dados mostraram que, tanto no grupo representante do PB, quanto no grupo do EP, ao menos 55% das mensagens possuem entre uma e cinco linhas. Os *e-mails* com mais de dez linhas, entretanto, apareceram em menos de 10% do total de correios eletrônicos nos dois grupos de nosso *corpus*, o que nos mostrou ser, de fato, uma singularidade do gênero utilizado.

Assim como a carta comercial, verificamos que os correios eletrônicos possuem, majoritariamente, frases de abertura e de fechamento, também chamados de elementos paratextuais (ZANOTTO 2005). O objetivo desses elementos é o de marcar o início e o fim da interação. O que mudará, com relação à carta comercial, é que a linguagem utilizada nos correios eletrônicos é uma linguagem informal, uma tentativa de aproximar-se do discurso face a face.

Percebemos, ademais, alguns elementos singulares ao *e-mail* e a outros gêneros da cultura eletrônica (mensagens SMS, *blogs*, *Messenger* e outros), que os aproximam da conversação face a face. Para acercar-se do referido discurso, os usuários do correio eletrônico lançam mão de recursos, como a linguagem informal, abreviatura de muitas palavras, a falta de pontuação e, até mesmo, pequenos erros de digitação a fim de que a mensagem chegue a seu destinatário o mais rápido possível, desse modo, a forma do *e-mail* é algo pouco relevan-

te para seus usuários. O mais importante é que a mensagem chegue ao seu destinatário o mais breve possível.

Após refletirmos, nos últimos parágrafos, sobre os elementos mais relevantes que compõem o gênero correio eletrônico, passaremos, a partir da próxima seção, às hipóteses iniciais, nas quais nos baseamos ao iniciar nossa pesquisa.

Hipóteses iniciais

Ao analisar e contrastar as formas de pedir encontradas no PB e no EP, partíamos da hipótese inicial, baseada em estudos já realizados (ALMEIDA et. al. 2008, ANDRADE 2010, LIMA 2012, SERRANI-INFANTE 1994/2001 são alguns exemplos), de que o grupo representante do PB usaria estruturas mais indiretas para realizar seus pedidos e, portanto, utilizaria com menos frequência o modo verbal imperativo, um dos principais traços de um pedido direto, segundo Haverkate (1994).

Quanto ao grupo representante do EP, a hipótese foi oposta: os espanhóis seriam mais diretos ao emitir seus pedidos e, portanto, o modo imperativo seria mais frequente neste grupo. Além disso, a presença de mitigadores de um pedido, seria, da mesma forma, menos recorrente neste grupo, se comparada ao grupo do PB.

É oportuno esclarecer que a cortesia é um conceito baseado nas ideias iniciais de Brown e Levinson (1978), que foi discutido e ampliado ao longo dos anos por outros estudos, como os de Haverkate (1994), Kerbrat-Orecchioni (2004) e Bravo (1999/2005). Para este trabalho, utilizamos a definição desta última estudiosa, a qual descreve a cortesia verbal como

una actividad comunicativa cuya finalidad propia es quedar bien con el otro y que responde a normas y a códigos sociales que se suponen en conocimiento de los hablantes. Este tipo de actividad en todos los contextos considera el beneficio del interlocutor. El efecto que esta actividad tiene en la interacción es interpersonalmente positivo (BRAVO 2005: 33-34).

A cortesia verbal seria, então, as escolhas linguísticas que fazemos durante nossas interações comunicativas, com o objetivo de manter a harmonia e evitar um possível conflito durante nossas interações.

A partir dos próximos parágrafos, passaremos a descrever o *corpus* e a metodologia de nossa pesquisa.

Sobre a metodologia e o *corpus*

Para analisar como se manifesta a cortesia verbal nos pedidos de *e-mails* corporativos, inicialmente, realizamos uma contagem de todas as formas de pedir encontradas nos *e-mails* de cada um dos grupos. Para tanto, cabe lembrar nosso conceito de formas de pedir. Segundo Searle (1969), os pedidos são atos de fala diretivos impositivos, ou seja, enunciados que tentam fazer com que um interlocutor realize determinada ação em benefício do outro, ou seja, daquele que emite este ato de fala.

Após a contagem dos pedidos existentes nos dois grupos de *e-mails*, passamos a separar as formas de pedir, de acordo com as estruturas que haviam sido mais utilizadas. A partir dos dados obtidos, realizamos uma comparação entre o PB e EP, tentando relacionar essas formas com os estudos da cortesia verbal e buscando semelhanças e diferenças nos resultados.

A seguir, apresentamos uma tabela, a qual explicita as principais características dos dois grupos de nosso *corpus*, PB e EP:

Características	PB	EP
Número de <i>e-mails</i>	68	68
Origem dos <i>e-mails</i>	Grande São Paulo	Madrid
Tipos de empresas	Institutos de pesquisa, telecomunicações, iluminação, eletroeletrônicos, bens de consumo duráveis e não duráveis	Câmaras de comércio, telecomunicações, iluminação, concessão, eletroeletrônicos

Tabela 1: Descrição do corpus utilizado na pesquisa

Parece-nos importante explicitar que o grupo representante do EP consistia, em sua maioria, de *e-mails* escritos por espanhóis comunicando-se com espanhóis e brasileiros, em língua espanhola. Esta informação nos leva a esclarecer que, muitas vezes, os brasileiros responderam às mensagens também em língua espanhola; estas foram, contudo, descartadas de nossas análises, pois pensamos que poderia haver influência do PB nesses pedidos, o que invalidaria nossos resultados. O grupo de correios eletrônicos em PB, por sua vez, constituía-se de *e-mails* escritos por brasileiros comunicando-se somente com brasileiros, usando, portanto, o PB. A diferença encontrada entre nossos grupos deveu-se à dificuldade de encontrar empresas espanholas que se comunicavam apenas com espanhóis.

É igualmente relevante recordar que, a fim de manter o anonimato dos participantes e, igualmente, para facilitar a leitura, optamos por transcrever e digitalizar todos os *e-mails* de nosso *corpus*³. Procuramos, desse modo, manter todas as características relevantes ao gênero, desde sua forma particular às estruturas e traços peculiares do discurso via *e-mail*. Todas as informações sobre a identidade das empresas, dos participantes e outros possíveis dados que pudessem revelar a identidade dos envolvidos foram eliminados.

Finalmente, em nossa próxima seção, passaremos a descrever e comentar os resultados encontrados ao analisar as formas de pedir e suas relações com os estudos da cortesia verbal em EP e PB.

As formas de pedir em PB e EP: semelhanças e contrastes

Inicialmente, ao comparar nossos dados, percebemos uma semelhança entre PB e EP, no que diz respeito às três formas mais recorrentes para expressar pedidos, pois estas foram as mesmas em ambos os grupos. Esses dados nos levaram a considerar que, em ambientes empresariais, há algumas formas de pedir já ritualizadas, ao menos em nossos dois grupos, PB e EP. A frequência de aparição dessas estruturas, no entanto, foi diferente.

Tanto no grupo representante do PB, quanto no grupo do EP, as três formas mais recorrentes para fazer um pedido em ambientes empresariais foram: o verbo imperativo, pedidos que usavam o verbo no tempo futuro do pretérito/condicional e pedidos com verbos do tipo “pedir/ solicitar/ rogar”, conforme verificamos no Gráfico 1 seguinte:

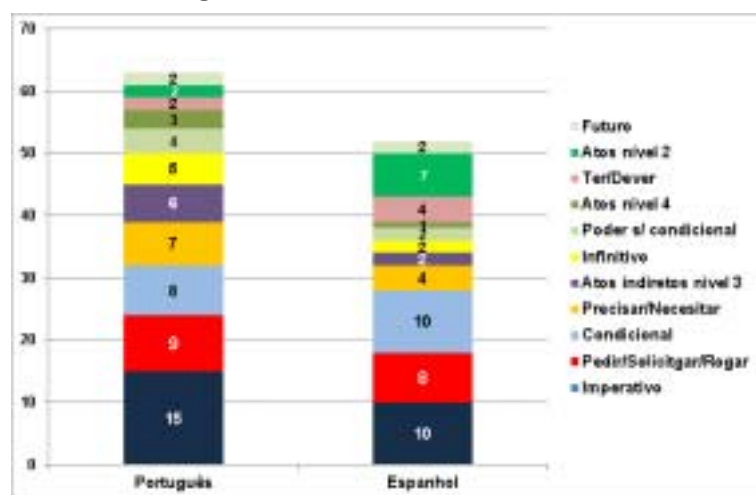


Gráfico 1 – Comparação percentual entre as formas de pedir mais recorrentes em PB e em EP

³ Esclarecemos que o *corpus* utilizado para este trabalho está acessível no banco de teses da USP.

Ao contrário do que supúnhamos ao iniciar esta pesquisa, no grupo do PB, pedidos que usavam o verbo no imperativo apareceram com uma frequência ligeiramente maior (15% do total dos pedidos foram emitidos usando este modo verbal) que no grupo do EP, o qual utilizou o imperativo em 10% de seus pedidos. Além disso, o verbo no tempo condicional apareceu com uma frequência maior neste grupo, não em PB, como esperávamos ao dar início a nossa pesquisa.

Nos próximos parágrafos, comentaremos exemplos de algumas das formas mais relevantes em cada um dos grupos. A seguir, alguns fragmentos com pedidos que representam as três formas de pedir mais recorrentes em PB e EP, respectivamente:

(...) Pls **traduz** esse email e responde em cima do email que mandou o J., copiando todas as pessoas que estao la (...)

(...) Vocês **poderiam** nos ajudar com uma cotação de S.? O escopo seria quebras de mercado de AS 10-19cks por área (...)

(...) **peço que** dê uma olhada em ND na diferença da Ponderada do produto ofertado Leve 4 pague 3 para a Ponderada de Ofertas. (...)

(...) Por favor, **no te olvides** de cumprimentar los detalles extracontables del B. con U. (Line) (...)

(...) **Podrías** informarme quién es el responsable comercial de la oferta de T. en empresa Brasil (...)

(...) **os pido** el envío de información que queráis compartir con el resto de las C., que debeis enviar al administrador de la web C.

É interessante notar, já neste primeiro momento, que alguns pedidos possuem outras estruturas que visam a diminuir seu grau de imposição – os marcadores de atenuação, principalmente em PB. Sobre os atenuadores, faremos algumas reflexões mais adiante.

Com respeito às demais formas encontradas em cada grupo, percebemos, de fato, conforme supúnhamos inicialmente, uma preferência, em PB, por formas mais indiretas de pedir, ainda que a forma mais frequente tenha sido o imperativo. Uma estrutura utilizada em PB, a qual obteve frequência de apenas 2% em EP, foi a forma infinitiva, conforme o fragmento “(...) L. e M.: por favor, **levar em consideração** o seguinte comentário(...)” ou, ainda, “Por gentileza **informar o valor estimado** (possível) de faturamento de lampadas para outubro.... (...)”.

O uso do infinitivo, nos pedidos em PB, tem a intenção de apagar a imposição e o apontamento direto da pessoa à qual vai dirigido este pedido. Assim, podemos considerar esta forma como um modo de minimizar o grau de imposição desse ato de fala, ou seja, de demonstrar mais cortesia, mantendo, desse modo, a harmonia durante a interação.

Possui a mesma função do infinitivo, ou seja, apagar um apontamento direto do destinatário do pedido, o verbo “precisar” em PB, conforme os exemplos seguintes:

(...) **precisamos** de uma definição em relação a entrega (...)

(...) **Preciso** de mais algumas informações para cotar esse S. (...)

Nesses fragmentos, o verbo “precisar” não somente apaga o destinatário direto do pedido, pois ele não é transmitido de forma direta, mas também expressa uma forma de afiliar-se com o interlocutor. Dessa forma, o remetente afirma precisar de determinada informação ou objeto e seu destinatário se dispõe a ajudá-lo, demonstrando afiliação ao outro, e, com isso, conservando a harmonia da interação ao demonstrar cortesia.

Outra estrutura bastante interessante e frequente, usada pelo grupo representante do PB, a qual não apareceu na mesma proporção em EP, é a expressão do pedido por meio da emissão apenas de seu objeto, não da ação deste, conforme os fragmentos abaixo:

(...) Conseguiu ver este e-mail? **Por favor, tua ajuda.** (...)

(...) **Já existe alguma foto** deste produto para que eu possa avaliar com a equipe? (...)

Nesses exemplos, não aparece explicitamente o que deve ser feito, somente o objeto do pedido, expresso em “tua ajuda”, no primeiro exemplo e em “Já existe alguma foto”, no segundo. Haverkate (1994) considera pedidos como os anteriores, pedidos indiretos, pois o verbo não aparece, e no segundo caso, nem mesmo a pessoa a quem vai dirigido o pedido, explicita-se somente o objeto deste. Este é um modo de diminuir o grau de imposição de um pedido, visto que evita seu apontamento direto. Estas formas apareceram com uma frequência maior em pedidos dos brasileiros, conforme havíamos previsto inicialmente.

Um exemplo de pedido do grupo do PB, o qual sequer apareceu no grupo do EP, foi um pedido definido por Blum-Kulka (1996) como totalmente indi-

reto. São pedidos totalmente indiretos aqueles nos quais, segundo esta autora, podemos, até mesmo, negar a expressão deste ato de fala, visto que ele é tão dependente do contexto para ser explicado, que não há nada presente em sua estrutura linguística que possa comprovar sua emissão. O fragmento: “**É importante a conquista desse projeto**” é um bom exemplo. Se não temos acesso a toda a interação, não podemos perceber que o verdadeiro significado do enunciado é: “não atrase esse projeto”. A seguir, parte da interação na qual este pedido é emitido:

De: A.

Enviado em: não fornecido

Para: E.; V.

Assunto: não fornecido

V., E.,

Como estamos com esse projeto? A movimentação é grande ao lado e a obra gigante.

Eu e M. recebemos o Presidente da E. há uns meses atrás para ele conhecer o WPI e foi uma dos fatores motivadores da mudança deles. Ou seja, o próprio M. tem contato com ele e pode ajudar.

É importante a conquista desse projeto.

Me parece que a Arquiteta é a mesma do nosso edifício, e o LD, já tem definido?

Enfim, como estamos e no que podemos ajudar?? Quem sabe o pessoal de Office tem relacionamento e pode ajudar também.....? abs

A.

No que se refere às formas de pedir mais relevantes no grupo do EP, percebemos que, conforme comentamos anteriormente, o verbo no tempo condicional aparece como uma das formas mais utilizadas neste grupo, contrariando nossas primeiras hipóteses. Vejamos dois fragmentos que exemplificam essas formas:

(...) **Podrías** avisarme a qué hora te puedo llamar o simplemente comunicarte conmigo. (...)

(...) **Estarías de acuerdo** en la realizar nuestra conferencia telefónica a las 10:00 de la mañana, en vez de a las 9:00 como habíamos acordado ayer.(...)

Haverkate (1994) explica que o uso do condicional em atos diretivos indica um ponto de referência separado do momento do ato de fala, não somente como uma distância temporal, mas, principalmente, como uma possível distância interpessoal criada pelo emissor da mensagem, a fim de expressar mitigação (1994: 186).

Percebemos que, apesar de formas com o condicional terem sido bastante frequentes no EP, outras formas, consideradas mais diretas de pedir, foram muito mais recorrentes neste grupo, se comparadas ao grupo representante do PB.

Uma forma bastante corrente nos pedidos em EP, a qual teve frequência inferior no PB, foram pedidos que usavam o verbo “Deber”. Esta forma, ao contrário das mais frequentes no grupo do PB, possui um apontamento direto ao destinatário da mensagem. Não há dúvidas sobre a pessoa a quem se dirige o pedido, nem tampouco que se trata de um pedido, ou, até mesmo, de uma ordem. Nos exemplos seguintes, notamos que não há a mesma preocupação verificada em PB por diminuir o grau de imposição do pedido nem por parecer ser bom ou mais cortês:

(...) **Debes enviárselo** a la personal de O. que sea la receptora de dicha información. (...)

(...) **Debéis presentarlas** en la Oficina Comercial para que el Consejero informe. (...)

(...) **Recordar que debéis** remitir un escrito dirigido al Director General diciendo cuanto queréis. (...)

Parece-nos relevante destacar, ainda, que o uso do infinitivo “Recordar”, antes da forma “debéis”, no último fragmento citado, não possui a mesma função do infinitivo no PB, comentada anteriormente. Não existe o mesmo propósito comentado de evitar o apontamento direto ao destinatário. Ao contrário, é, sim, uma forma considerada direta de emitir um pedido em EP, a qual se assemelha ao modo verbal imperativo. Garrido Medina (1999) aponta que no EP existe uma semelhança fonética entre o infinitivo – “Recordar” – e sua forma imperativa, devido à equivalência com a forma imperativa da segunda pessoa do plural, “Vosotros”: “Recordad”.

O uso do imperativo em EP também parece bastante relevante, pois conforme afirmamos anteriormente, foi uma das formas mais frequentes de pedir

deste grupo. No entanto, ao contrário do que esperávamos encontrar, esta forma não foi mais frequente que sua equivalente no grupo do PB. No grupo dos brasileiros, o verbo imperativo apareceu em 15% dos pedidos, como mencionamos; já no grupo dos espanhóis esta forma foi a escolhida em 10% dos pedidos.

Percebemos, ao comparar estas formas, que no EP, a forma imperativa não aparece com tantas marcas de atenuação conforme observamos em PB. Não há uma preocupação em mitigar o grau de imposição dos pedidos emitidos com imperativo neste grupo:

(...) **poneros** en contacto conmigo cuando podáis, por correo electrónico o Tfl. (...)

(...) **dígame** cuál es el mejor día y hora para usted (...)

Notamos que, apesar do modo verbal imperativo, de fato, representar uma frequência maior de pedidos em PB, este verbo raramente apareceu sozinho neste grupo. Esta forma foi utilizada sempre com um ou mais marcadores de atenuação, os quais diminuía a força do pedido em questão.

Os marcadores de atenuação, de acordo com Briz (2002), são formas de mitigar ou suavizar o conteúdo de uma proposição ou, até mesmo, de minimizar a opinião do remetente, com o objetivo de evitar um futuro desacordo ou um possível conflito. Muitas vezes, estes marcadores de atenuação possuem a função de manter a harmonia de uma conversação, como forma de expressar cortesia.

Verificamos que, se o brasileiro utiliza o imperativo com maior frequência, este imperativo sempre aparecerá com, ao menos, uma forma de atenuar este alto grau de imposição que implica este modo verbal. Parece existir uma preocupação em demonstrar cortesia por meio dos marcadores de atenuação em PB. Os espanhóis, entretanto, não se preocupam em atenuar ou diminuir o grau de imposição expresso pelo modo imperativo.

Ao longo de nossa pesquisa, comparamos o uso dos marcadores de atenuação nos pedidos do PB e do EP e percebemos diferenças significantes entre os grupos. O Gráfico 2, a seguir, demonstra a comparação percentual entre os dois grupos quanto ao uso da atenuação em seus pedidos:

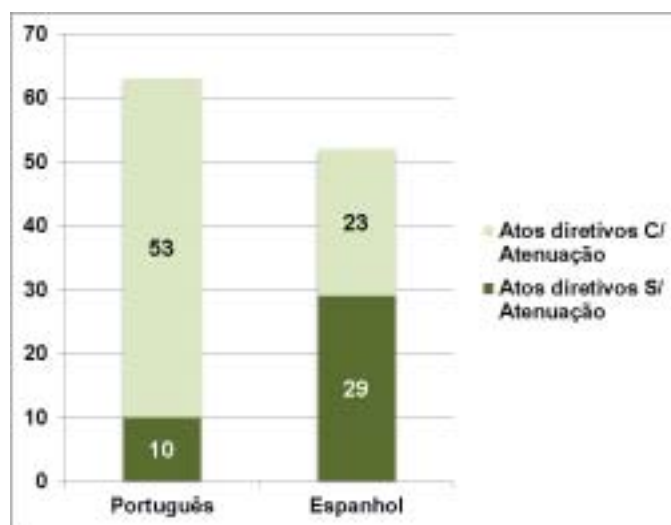


Gráfico 2 – Comparação percentual de recorrência de atenuação nos pedidos em PB e em EP

As diferenças pragmáticas entre o PB e o EP aparecem mais claramente, ao analisar esse gráfico, pois os dados que obtivemos expressam uma frequência inversamente proporcional de uso de atenuadores. Enquanto 53% dos pedidos emitidos por brasileiros lançam mão de ao menos uma forma de atenuação, espanhóis utilizam mitigadores em apenas 23% deles. Uma diferença considerável entre os grupos.

Como exemplos destes marcadores de atenuação no grupo do PB, podemos citar o uso da interjeição “por favor”, a qual se utilizou com uma frequência muito maior neste grupo que em EP, atos explicativos, atos de fala que começam com “Acho que/ imagino que”, os quais sequer apareceram no grupo representante do EP. Essas e outras formas foram utilizadas com o objetivo de não somente minimizar o grau de imposição do pedido em questão, mas também com o propósito de parecer ser bom. Vejamos alguns fragmentos do nosso *corpus* representante do PB, a seguir:

(...) Estive conversando com o M. e acho que preciso de algo mto mais simples. Apenas um ranking de produtos por vendas em valor (...)

-

(...) Preciso disso apenas para uma análise simples de vendas por formato – Espero que possa nos ajudar, (...)

(...) Imagino que você já tenha visto casos parecidos e gostaria de conversar com você sobre isso. (...) Pode me ajudar?

Por meio dos exemplos anteriores, percebemos a preocupação dos brasileiros por minimizar a imposição, o apontamento direto e, inclusive, o objeto ou o próprio pedido em si.

Além do uso dos atenuadores para diminuir o grau de imposição de um pedido em PB, chamou-nos a atenção a importância do agradecimento para os brasileiros. Durante a contagem de nossos dados, notamos que nos correios eletrônicos representantes do PB, a presença de um agradecimento, sobretudo, após a emissão de um pedido, era muito mais frequente, se comparada ao grupo representante do EP. Desse modo, passamos a analisar e comparar a importância deste ato de fala em EP e em PB. Da mesma maneira, nossos resultados mostraram diferenças significativas entre os grupos, principalmente no que diz respeito aos usos pragmáticos deste ato de fala.

O gráfico apresentado a seguir ilustra as diferenças do uso do agradecimento nos dois grupos. Notamos uma recorrência bastante diversa do agradecimento entre os grupos.

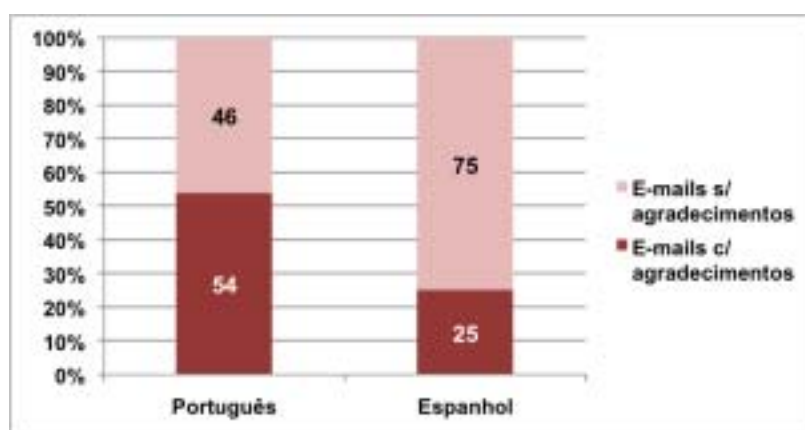


Gráfico 3 – Comparação percentual de agradecimentos nos e-mails em PB e em EP

Por meio do Gráfico 3 anterior, notamos de forma bastante clara que o agradecimento está muito mais presente nos correios eletrônicos em PB que em EP. Enquanto em 54% dos e-mails emitidos por brasileiros havia ao menos uma forma de agradecer, em EP, ao contrário, apenas 25% dos e-mails continham um agradecimento.

Aquino e Fávero (2001), sobre as formas de agradecer, afirmam que estes atos funcionam por meio de regras determinadas e influenciadas pelas relações sociais, diferentes situações de comunicação e, portanto, cada grupo sociocultural possuirá suas próprias normas e valores, principalmente no que se refere a quais atos requerem ou não agradecimentos e como estes atos devem-se expressar.

Neste mesmo estudo, as pesquisadoras afirmam que na cultura brasileira agradece-se até mesmo pela não obtenção do objeto, ainda que se trate de uma interação entre amigos e familiares; agradece-se pela atenção dedicada, não necessariamente pelo objeto pretendido. Além disso, podemos encontrar também o agradecimento antecipadamente ao objeto, conforme notamos em nosso *corpus*, principalmente, representante do PB.

Por meio da análise de nossos dados, verificamos uma diferença sociocultural e pragmática entre o PB e o EP. Notamos uma valorização do agradecimento na cultura brasileira que não parece existir na cultura do EP. Ainda que tenhamos encontrado atos de agradecimento no grupo representante do EP, a frequência de uso deste ato de fala foi consideravelmente menor.

Casos como os comentados acima podem ser ilustrados pelo *e-mail* a seguir, no qual a remetente brasileira escreve à sua destinatária (também brasileira), contando-lhe um problema e afirmando que a destinatária já tinha passado por esta mesma situação. Pede, então, sua ajuda e termina sua mensagem com um agradecimento. Com este exemplo, notamos que não houve, como poderia ser o esperado, uma ação em benefício do outro que pudesse provocar o agradecimento. A destinatária ainda não pôde ajudar sua remetente, mesmo assim, esta a agradece antecipadamente:

De: S., L. (
Enviada em: quarta-feira, 28 de março de 2012 18:26(
Para: R., F. C. M.(
Assunto: ENC: Ponderada x Ofertas

F.,

Estamos enfrentando problemas por conta da diferença de distribuição ponderada de um item ofertado (leve 4 pague 3, por exemplo) e sua distribuição ponderada de ofertas.

Entendemos a questão das diferentes metodologias, mas é difícil justificar isso para o cliente.

Imagino que você já tenha visto casos parecidos e gostaria de conversar com você sobre isso. Há alguma chance de correção destes números? Como a empresa comunica oficialmente essa questão aos clientes?

Pode me ajudar?

Beijos e **obrigada**,

L.S.

Dados da empresa

O exemplo do referido *e-mail* parece reforçar a afirmação de Aquino e Fávero (2001), já que neste caso a remetente opta por agradecer antes da obtenção da informação que necessita, não após o recebimento de tal informação, conforme afirma Kerbrat-Orecchioni (2006).

Outros casos que ilustram esta situação de pedido e agradecimento podem ser:

(...) **Preciso** de mais algumas informações para cotar esse S. (...) **Obrigada**, (...)

(...) Apenas para lembrá-los: **aguardamos até amanhã**, 07/06, suas sugestões de temas para o Fórum de Gestão de Negócios. **Obrigada**. (...)

(...) Apenas para lembrar.....todos os projetos que estamos trabalhando **deverão estar inseridos** no SharePoint do LATAM até o final do mês.....(...) **Agradeço não deixarem para o final do mês** (...)

No grupo de mensagens eletrônicas dos espanhóis esta situação também aparece, apesar de ser, como pudemos observar com o Gráfico 3, menos recorrente que no grupo dos brasileiros. Exemplos do EP, nos quais o remetente se adianta à ação benéfica e agradece logo após emitir o pedido, podem ser ilustrados pelos fragmentos seguintes:

(...) **Ruego** le ayudéis de la mejor manera. (...) **Muchas Gracias** (...)

(...) **Podrías** informarme quién es el responsable comercial de la oferta de T. en empresa Brasil. (...) **De antemano muchas gracias**. (...)

(...)

(...) **Estarías de acuerdo en** la realizar nuestra conferencia telefónica a las 10:00 de la mañana, en vez de a las 9:00 como habíamos acordado ayer. (...)

Gracias por tu comprensión (...)

Ao longo desta seção, procuramos descrever os principais resultados referentes a nossas análises sobre as formas de pedir, durante nossa pesquisa de mestrado. Por meio da análise de nosso *corpus*, composto por *e-mails* corporativos de brasileiros e espanhóis, pudemos verificar que, ainda que sejam línguas consideradas próximas do ponto de vista estrutural, PB e EP fazem escolhas pragmáticas diferentes ao emitir um pedido no meio empresarial.

Enquanto brasileiros optam por formas de pedir mais indiretas e usam formas de atenuar e evitar um apontamento direto com bastante frequência, demonstrando, assim, uma preocupação por parecer mais cortês com seu interlocutor, o grupo de *e-mails* emitidos por espanhóis, prefere, ao contrário, formas mais diretas de pedir, sem a preocupação de parecer cortês ou diminuir o grau de imposição de um pedido. Além disso, notamos uma valorização do agradecimento no grupo dos brasileiros que não existe no grupo dos espanhóis.

Considerações finais

Com base nos dados obtidos e à luz das teorias anteriormente discutidas, ao comparar o EP e o PB, percebemos que ser mais ou menos direto ao emitir um pedido em um *e-mail* empresarial não deve ser interpretado somente pelo uso do imperativo, modo verbal que caracteriza um pedido mais direto, mas sim pela presença ou não do uso dos marcadores de atenuação e uso antecipado do agradecimento.

Ao comparar o EP e o PB, notamos algumas diferenças, não somente na estrutura linguística de um pedido, mas também nas escolhas pragmáticas e valores sociais dessas línguas e culturas. No grupo de *e-mails* representante do PB, verificamos uma valorização de uma cortesia atenuadora e da expressão de afiliação entre os participantes das interações por *e-mail*. As estruturas linguísticas mais frequentes neste grupo revelam uma preocupação por diminuir o nível de imposição do pedido e, dessa forma, parecer ser bom (LIMA 2012).

Em EP, ao contrário, as estruturas linguísticas mais recorrentes não mostram esta mesma preocupação por evitar uma possível imposição em um pedido. Percebemos, com isso, uma porcentagem menor de atenuadores e de agradecimentos e uma frequência superior de formas linguísticas mais diretas para expressar um pedido neste grupo.

Estes resultados remeteram-nos aos estudos de Holanda (1995), o qual trata do homem cordial brasileiro e concluímos que as estruturas linguísticas usadas e escolhidas por este grupo expressa essa cordialidade, o desejo de parecer ser bom. Percebemos, além disso, que EP e PB, apesar de serem línguas

semelhantes estruturalmente, fazem escolhas pragmáticas diferentes, ao menos quando se trata de fazer pedidos em suas interações por *e-mail*.

Terminamos nosso trabalho com os conceitos de Kulikowski (2006), que afirma ser indispensável, portanto, conhecer e interpretar as convenções sociais das diferentes línguas e culturas, pois, além de completar a função informacional necessária para uma interação eficaz, essas convenções estabelecem também um espaço no jogo de papéis que cada participante pretende preservar.

Anexos

De: F., D. [f.....@empresa.com]
Enviado em: segunda-feira, 11 de julho de 2011 15:00
Para: G., L. C. C.; R., D.
Assunto: RE: Lista Stores Skin POS2008_empresa.xls

L.,

Obrigado pela clareza. **Pls traduz esse email e responde em cima do email que mandou o J.**, copiando todas as pessoas que estão lá

Thanks!

D. L. F.
Dados da empresa

De: G., L. C. C.
Enviado em: sexta-feira, 26 de agosto de 2011 9:33
Para: M., P.; S., L. T.
Cc: P., L. F. S.
Assunto: ENC: 10-19ck per Área – Empresa report

P. e L.,

Td bem? **Vocês poderiam nos ajudar com uma cotação de S.? O escopo seria quebras de mercado de AS 10-19cks por área**, com as variáveis Share Valor, Volume Share, ND, OOS, Extra Points, Displays, Check-Outs, Share of Forward Stocks até o nível versão. Duas ondas ao ano.

Att.

L. G.

De: S., C. B.
Enviada em: terça-feira, 20 de março de 2012 10:44
Para: S., A. C. F.
Cc: S., L.
Assunto: Ponderada x Ofertas

AC,

Sobre o CR 229, **peço que dê uma olhada em ND na diferença da Ponderada do produto ofertado Leve 4 pague 3 para a Ponderada de Ofertas.**

Veja que a diferença é enorme, nesse caso o que informamos ao cliente?

Obrigada!

C.
Dados da empresa

De: S. A. V. [mailto: a.....@empresa.com]
Enviado em: quinta-feira, 8 de março de 2012 13:36
Para: V.
Assunto: RV: Incidencia en los informes

V.,

Por favor, no te olvides de cumplimentar los detalles extracontables del B. con U. (Line

Gracias.

S.

De: D. M. K.
Enviado em: não informado
Para: N., E. C. M.
Assunto: não informado

Estimado E.,

Buenos días!

Podrías informarme quién es el responsable comercial de la oferta de T. en empresa Brasil. Necesito contactarme con el para aclarar unos temas comerciales entre los cuales se encuentran algunas preguntas sobre aranceles aduaneros.

De antemano muchas gracias.

Saludos cordiales

D. M. K.
Dados da empresa

De: J. M. C.
Enviado em: não informado
Para: P., N.
Assunto: não informado

Se adjunta el resumen del primer Consejo de Ministros del año.

Como ya se informó, estará disponible en la Intranet C., en la dirección www.xxxxxx.net/intranet , donde podréis ir encontrando documentos, fotos de actividades, videos de presentaciones, etc..., y para la que **os pido el envío de información que queráis compartir con el resto de las C., que debeis enviar al administrador de la web C.**

J. M. C.

De: S., M. R. A.
Enviado em: sexta-feira, 12 de agosto de 2011 04:49
Para: P., L. F. S.
Cc: D., A. B. P.
Assunto: RES: Faturamentos pendentes

K.,

Segue status atualizado para Ago 11, tanto para faturamento suspenso quanto para confirmação de GR para reconhecer a receita no mês.

TABELA

No caso do LSDA uma dúvida, se já entregamos o estudo, porque a GR não foi liberada ainda?

Nos outros dois casos, **precisamos de uma definição em relação a entrega** e (envio da GR) pois como trata-se de um valor representativo, devemos tomar uma ação imediata para não haver surpresas no resultado da receita deste mês.

Outra pergunta, quando vc acha que fechamos a negociação do NPS para esse período?

Obrigado

Abs
M.

De: M., P.
Enviado em: sexta-feira, 26 de agosto de 2011 10:04
Para: G, L. C. C.
Cc: P., L. F. S.; S., L. T.
Assunto: RES: 10-19ck per Área – Empresa report

Bom dia L.,

Tudo bom e vc?

Preciso de mais algumas informações para cotar esse S.:

- 1) Categoria?
- 2) Dados Scan ou Retail?
- 3) Duas ondas ao ano de quantos períodos?
- 4) Quantos produtos são a nível versão?

Com essas informações conseguimos fazer a cotação e iniciar a viabilidade.

Obrigada,
P.

De: L., T. [mailto: L.....@empresa.com]
Enviado em: quinta-feira, 25 de agosto de 2011 13:51
Para: G, L. C. C.
Cc: O., D.
Assunto: RES: *Empresa* data per SKU – *Empresa*

L.,

Conseguiu ver este e-mail? **Por favor, tua ajuda.**

Obrigado,

T. L.
Dados da empresa

De: M. L. C. M. [mailto: L.....@empresa.com]
Enviado em: quinta-feira, 25 de agosto de 2011 07:09
Para: A., N.
Assunto: RES: Hair Color new launches!

N., boa noite

Estes produtos são em espuma? **Já existe alguma foto deste produto para que eu possa avaliar com a equipe?**

Obrigado!
L. C. M. M.

Dados da empresa

De: A.
Enviado em: não fornecido
Para: E.; V.
Assunto: não fornecido

V., E.,

Como estamos com esse projeto? A movimentação é grande ao lado e a obra gigante.

Eu e M. recebemos o Presidente da E. há uns meses atrás para ele conhecer o WPI e foi uma dos fatores motivadores da mudança deles. Ou seja, o próprio M. tem contato com ele e pode ajudar.

É importante a conquista desse projeto.

Me parece que a Arquiteta é a mesma do nosso edifício, e o LD, já tem definido?

Enfim, como estamos e no que podemos ajudar?? Quem sabe o pessoal de Office tem relacionamento e pode ajudar também.....? abs

A.

De: S. D. M. K.
Enviado em: não informado
Para: N., E. C. M.
Assunto: não informado

Hola E.,

estoy intentando ubicarte por motivo de la reunión telefónica que teníamos planeada para hoy a las 10:00, pero no me es posible comunicarme contigo. **Podrías avisarme a qué hora te puedo llamar o simplemente comunicarte conmigo.**

Muchas gracias

Saludos

D. M. K.
Dados da empresa

De: S. D. M. K.
Enviado em: não informado
Para: N., E. C. M.
Assunto: não informado

Estimado E.,

Estarías de acuerdo en la realizar nuestra conferencia telefónica a las 10:00 de la mañana, en vez de a las 9:00 como habíamos acordado ayer. Tengo justo una reunión que se podría demorar un poco más de lo planificado y no me gustaría dejarte esperando.

Si estás de acuerdo, te llamo alrededor de las 10:00 en Brasil y procedemos con nuestra reunión en Netmeeting para completar el L. C. T.

Gracias por tu comprensión

Saludos cordiales
D. M. K.
Dados da empresa

De: E. P. [mailto: e.....@empresa.com]
Enviado em: quinta-feira, 08 de março de 2012 08:44
Para: V.
Cc: L. C. R.
Assunto: RV: Incidencia en los informes

Gracias V. por informarnos de que has podido hacerlo, pero a nosotras no tienes que enviarnos el informe. **Debes enviárselo a la personal de O. que sea la receptora de dicha información.**

Un saludo.

E. P. G.
Dados da empresa

De: não informado
Enviado em: não informado
Para: P., N.
Assunto: não informado

Hola, buenos días

Os adjuntamos la convocatoria de las subvenciones para este año
El plazo para presentar las solicitudes se termina el próximo **2 de marzo**.

Debéis presentarlas en la Oficina Comercial para que el Consejero informe.
Recordar que debéis remitir un escrito dirigido al Director General diciendo cuanto queréis.

Como ya os hemos comunicado en un correo anterior, no podremos pagaros mientras no estén presentadas las cuentas de 2009 Auditadas por una empresa ajena a la Institución.

Saludos

De: P. M. M. [m.....@empresa.es]
Enviado em: Segunda-feira, 25 de abril de 2005 14:45
Para: j.....@empresa.ar; A. I.
Assunto: Certificados

Estimados amigos.

Los certificados los haremos como siempre sin tener en cuenta los modelos. Así pues me remito a mi primer correo donde os daba cuenta de la metodología que debemos seguir.

Por favor, poneros en contacto conmigo cuando podáis, por correo electrónico o Tfl.

Un abrazo.
P. M.

De: não informado
Enviado em: não informado
Para: E.
Assunto: não informado

Estimado E.,

Tenemos disponibilidad para recibirlos en la segunda quincena de octubre. Si quiere podemos marcar una reunión cuando usted esté en Brasil en marzo. Por eso **dígame cuál es el mejor día y hora para usted**. Me gustaría recordarle que solamente organizamos reuniones y no nos responsabilizamos por reversas de alojamiento y pasaje. Podemos indicar algunas empresas de taxi e incluso de traducción para que ustedes puedan contactar y decidir o no por la contratación de los servicios. Lo que hacemos es incluir en la agenda una conferencia con una institución o con empresas asociadas de la Cámara para hablar sobre inversiones o sobre el mercado Brasileiro

De: L., T. [L.....@empresa.com]
Enviado em: sexta-feira, 9 de setembro de 2011 11:26
Para: G, L. C. C.
Cc: L., M.
Assunto: RE: Empresa ranking – lowest product level

L.,

Estive conversando com o M. e acho que preciso de algo mto mais simples. Apenas um ranking de produtos por vendas em valor P6M (produto no nível mais baixo que tiver, talvez seja versão), por formato **10-19ck, 20-49Kc e 50+ck.**

-
Preciso disso apenas para uma análise simples de vendas por formato – Espero que possa nos ajudar,

Obrigado,

T. L.

Dados da empresa

De: S., L. (

Enviada em: quarta-feira, 28 de março de 2012 18:26(

Para: R., F. C. M.(

Assunto: ENC: Ponderada x Ofertas

F.,

Estamos enfrentando problemas por conta da diferença de distribuição ponderada de um item ofertado (leve 4 pague 3, por exemplo) e sua distribuição ponderada de ofertas.

Entendemos a questão das diferentes metodologias, mas é difícil justificar isso para o cliente.

Imagino que você já tenha visto casos parecidos e gostaria de conversar com você sobre isso. Há alguma chance de correção destes números? Como a *empresa* comunica oficialmente essa questão aos clientes?

Pode me ajudar?

Beijos e obrigada,
L.S.

Dados da empresa

De: S., L. (

Enviada em: quarta-feira, 28 de março de 2012 18:26(

Para: R., F. C. M.(

Assunto: ENC: Ponderada x Ofertas

F.,

Estamos enfrentando problemas por conta da diferença de distribuição ponderada de um item ofertado (leve 4 pague 3, por exemplo) e sua distribuição ponderada de ofertas.

Entendemos a questão das diferentes metodologias, mas é difícil justificar isso para o cliente.

Imagino que você já tenha visto casos parecidos e gostaria de conversar com você sobre isso. Há alguma chance de correção destes números? Como a *empresa* comunica oficialmente essa questão aos clientes?

Pode me ajudar?

Beijos e **obrigada**,
L.S.

Dados da empresa

De: M., P.
Enviado em: sexta-feira, 26 de agosto de 2011 10:04
Para: G, L. C. C.
Cc: P., L. F. S.; S., L. T.
Assunto: RES: 10-19ck per Área – Empresa report

Bom dia L.,

Tudo bom e vc?

Preciso de mais algumas informações para cotar esse S.:

- 5) Categoria?
- 6) Dados Scan ou Retail?
- 7) Duas ondas ao ano de quantos períodos?
- 8) Quantos produtos são a nível versão?

Com essas informações conseguimos fazer a cotação e iniciar a viabilidade.

Obrigada,

P.

De: C., D. F. B.
Enviado em: segunda-feira, 6 de junho de 2011 13:23
Para: P., T. G.; R., M. S.; G., C. B.; A., O. C.; M., C.; M., M. R. C.; A., J.; M., T. C.; M., C. C.; C., E. D.; C., J. C. B. A.; L., F. L. A.; P., W.; J., A. F. S.; M., M. C.; G., M. I.
Cc: R., W. F.; R., C. G.; M., L. V.; A., E. M. R.; G., L. C. C.
Assunto: RES: Fórum de Gestão de Negócios
Prioridade: Alta

Olá prezados,

Apenas para lembrá-los: aguardamos até amanhã, 07/06, suas sugestões de temas para o Fórum de Gestão de Negócios.

Obrigada.
Att.,
D.

De: C.
Enviado em: não fornecido
Para: não fornecido
Assunto: não fornecido
Srs,
Apenas para lembrar.....todos os projetos que estamos trabalhando deverão estar inseridos no SharePoint do LATAM até o final do mês..... o F. G. também já está alinhado com isto...

Agradeço não deixarem para o final do mês..... pois é sempre mais difícil.

Att.
C.
De: J.
Enviado em: não informado
Para: F., N.
Assunto: não informado

Hola N. y F.,

Un amigo y compañero de una empresa española está teniendo problemas a la hora de constituir una empresa en Brasil. **Ruego le ayudéis de la mejor manera.**

Se pondrán en contacto con vosotros.

Muchas Gracias

J.

1. De: D. M. K.
Enviado em: não informado
Para: N., E. C. M.
Assunto: não informado

Estimado E.,

Buenos días!

Podrías informarme quién es el responsable comercial de la oferta de T. en empresa Brasil. Necesito contactarme con el para aclarar unos temas comerciales entre los cuales se encuentran algunas preguntas sobre aranceles aduaneros.

De antemano muchas gracias.

Saludos cordiales

D. M. K

Dados da empresa
De: S. D. M. K.
Enviado em: não informado
Para: N., E. C. M.
Assunto: não informado

Estimado E.,

Estarías de acuerdo en la realizar nuestra conferencia telefónica a las 10:00 de la mañana, en vez de a las 9:00 como habíamos acordado ayer.

Tengo justo una reunión que se podría demorar un poco más de lo planificado y no me gustaría dejarte esperando.

Si estás de acuerdo, te llamo alrededor de las 10:00 en Brasil y procedemos con nuestra reunión en Netmeeting para completar el L. C. T.

Gracias por tu comprensión
Saludos cordiales

D. M. K.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Flávia M. de; LOPES, Célia Regina dos Santos; COUTO, Leticia Rebollo. Agradecimientos y disculpas en el cine iberoamericano. Representaciones de Buenos Aires, Bogotá, Ciudad de México, La Habana, Lima, Madrid, Santiago de Chile y Río de Janeiro. In: BRIZ, Antonio Gomes, et al. (Ed.). *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral*. Valencia: Universidad de Valencia/EDICE, 2008.

ANDRADE, Adriana Marcelle de. *Cortesía e marcadores discursivos: contraste entre discursos orais chilenos e espanhóis e as percepções de brasileiros*. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

AQUINO, Zilda Gaspar de Oliveira; FÁVERO, Leonor Lopes. Os atos de agradecimento. In: PRETI, Dino. *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

BLUM-KULKA, Shoshana. Variaciones en la formulación de peticiones. In: CENOZ, J.; VALENCIA, J. F. (Ed.). *La competencia pragmática: elementos lingüísticos y psicosociales*. Bilbao: Servicio Editorial. Universidad del país Vasco, 1996.

BRAVO, Diana. ¿Imagen positiva Vs. Imagen negativa?: Pragmática sociocultural y componentes de face. *Análisis del discurso oral*. v. 2. Almería: Arco libros, 1999.

_____. Competencia en la pragmática sociocultural del español. Actos de habla y cortesía. In: *Actas del II Coloquio del Programa EDICE, Actos de habla y cortesía en distintas variedades del español: Perspectivas teóricas y metodológicas*. Universidad de Estocolmo, 2005. Disponible en: <<http://www.edice.org/2coloquio/2coloquioEDICE.pdf>>.

BRIZ, Antonio Emilio Gómez. La estrategia atenuadora en la conversación cotidiana española. In: *Actas del Primer Coloquio del Programa EDICE – La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*. Ed. Diana Bravo. Estocolmo: Universidad de Estocolmo, 2002, p. 17-46.

BROWN, Penélope; LEVINSON, Stephen. *Politeness: some universals in language use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

CRYSTAL, David. The medium of Netspeak. In: _____. *The language and the internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GARRIDO MEDINA, Joaquín. Los actos de habla. Las oraciones imperativas. In: BOSQUE, I. M.; DEMONTE, V. B. (Dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, t. 3. Madrid: Espasa Calpe, 1999. p. 3879- 3928.

HAVERKATE, Henk. *La cortesía verbal*. Madrid: Editorial Gredos, S. A, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. ¿Es universal la cortesía? In: BRAVO, Diana; BRIZ, Antonio. *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*. Barcelona: Ariel, 2004.

_____. *Análise da conversação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

KULIKOWSKI, María Zulma Moriondo. Entre la cortesía y la especulación: formas indirectas de pedir y mandar. In: IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS. Rio de Janeiro, 2006, p. 286-291.

LEVINSON, Stephen. *Pragmática*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007.

LIMA, Fábio Barbosa de. *Parecer bom x parecer justo – o pedido de desculpas na gestão da imagem nas interações midiáticas*. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARCHUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital*. 50ª Reunião do GEL – Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, USP, São Paulo, 2002.

MATTEIS, Lorena Marta Amalia de. Oralidad y escritura en la comunicación por correo electrónico en hablantes de español bonaerense. *Oralia: análisis del discurso oral*, v. 7, 2004, revista anual, p. 59-83.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. *E-mail: um novo gênero textual*. In: MARCHUSCHI, L. A.; XAVIER, A. C. (Org.) *Hipertextos e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SEARLE, John R. *Speech acts. An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

SERRANI-INFANTE, Silvana. Análise de ressonâncias discursivas em micro-cenas para estudo da identidade linguístico-cultural. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, n. 24. Campinas, 1994, p. 79-90.

_____. Resonancias discursivas y cortesía en prácticas de lecto-escritura. *D.E.L.T.A.*, 2001, p. 31-58.

ZANOTTO, Normelio. *E-mail e carta comercial: estudo contrastivo de gênero textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

O ensino de literatura hispânica na UFVJM

Juliana Leal¹

“a gente só suporta o dia de hoje porque a gente tem uma perspectiva do amanhã. E isso tudo está no campo da fantasia”.

Bartolomeu Campos de Queiros

“sempre ensinei o que não sabia e tive como pretexto as aulas que eu dava para ler o que ainda não havia lido; e para aprender, enfim, o que eu ignorava”.

Antonie Compagnon

Resumo: Este artigo aborda o tema da formação de professores a partir do relato da concepção de ensino de literatura hispânica presente no atual Projeto Político Pedagógico do curso de Letras Português/Espanhol da UFVJM, cuja abordagem teórica e metodológica para lidar com o texto literário em língua estrangeira/Espanhol leva em consideração três princípios fundamentais: 1. a importância do diálogo da literatura com outras artes; 2. a aposta de que a organização do currículo das disciplinas de literatura por temáticas e não por correntes literárias seja mais significativa para os alunos; 3. a crença de que o estudo da literatura contribui para a aquisição de conhecimentos do idioma estrangeiro.

Palavras-chave: ensino; literatura; UFVJM; espanhol.

Abstract: This article addresses the issue of teacher training according to the teaching concept of Hispanic Literature present in the current Political Pedagogical Project of the Portuguese/Spanish course of the Federal University

¹ Doutora em Literatura Comparada. Professora de Literatura da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM – Campus de Diamantina/MG). E-mail: juleal@yahoo.com.

of Jequitinhonha and Mucuri Valleys (UFVJM), whose theoretical and methodological approaches that deal with the literary text in a foreign language/ Spanish take into account three fundamental principles: 1. the importance of dialogue between literature and other arts; 2. the investment in curriculum organization of literature disciplines by theme rather than by literary currents is more meaningful for students; 3. the belief that the study of literature contributes to the acquisition of the foreign language.

Keywords: teaching; literature; UFVJM; spanish.

No dia 21 de novembro de 2013 tive o prazer de escutar a conferência “A literatura estrangeira no curso de Letras”, proferida pela prof^a. Dra. Susana Bornéo Funck da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, que integrou a Mesa Redonda “Literaturas Estrangeiras no Brasil”, parte da programação do IV Simpósio Internacional de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Qual foi minha alegria e satisfação em ouvi-la tratar justamente sobre o tema que escolhi para abordar neste artigo: o ensino de literatura hispânica na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – *Campus* de Diamantina/MG (doravante UFVJM) ou, em termos mais gerais, o drama vivenciado pelo ensino de literatura em relação ao dos estudos linguísticos a partir da instauração de um imaginário que muitas vezes se concretiza em currículos da Educação Básica e Superior, em práticas de ensino, em livros didáticos, na crença de alguns alunos e, pasmem, de muitos professores, em torno de um tenso estado de dicotomia criado entre língua e literatura.

Acerca desse estado, Funck elucida que os estudos linguísticos ganharam mais importância a partir da elevação do estatuto da Linguística como disciplina acadêmica, enquanto Ciência da Linguagem (com métodos, critérios e rigor teórico), em detrimento da Literatura que, a partir do Estruturalismo, passou a ser considerada algo abstrato demais, pouco científico. Desse antagonismo entre língua e literatura como outras tantas dicotomias, diz a professora, tais como as culturais, sociais, raciais etc., resulta naturalmente a imposição hierárquica de uma sobre a outra. E nem precisamos fazer muito esforço para dizer qual dos polos costuma perder, quase sempre, nos currículos da educação básica e mesmo da superior de muitos cursos no país.

Sobre essa questão cabe esclarecer, valendo-me aqui do interessantíssimo artigo da professora Magda Soares, intitulado “O livro didático como fonte para a história da leitura e da formação do professor-leitor” que, desde fins do século XIX até os anos 60, o texto literário foi o principal objeto para o estudo da Língua Portuguesa, particularmente o de escritores brasileiros e portugueses e, curiosamente, se e somente se já se encontrassem falecidos. *Antologia*

Nacional – Collecção de Excertos dos Principaes escriptores da língua Portuguesa era o nome do manual de Fausto Barreto e Carlos Laet, cuja primeira edição data de 1895, sendo adotado pelas escolas brasileiras por mais de setenta anos. Acerca disso, vale destacar o que diz Soares (apud MARINHO 2013: 43; grifos acrescentados):

Infere-se que vai ocorrendo, ao longo das primeiras décadas do século, uma progressiva “nacionalização” da leitura escolar, isto é: da concepção de leitura escolar como leitura de autores de língua portuguesa, e de professor como leitor e conhecedor das duas literaturas, a portuguesa e a brasileira, vai progressivamente se passando à concepção de que na escola deveriam ser lidos predominantemente autores brasileiros e, portanto, de que **o professor formador de leitores deveria ser um indivíduo familiarizado sobretudo com a literatura brasileira**, mais do que com a portuguesa. Esse movimento vai conduzir à definitiva exclusão da literatura portuguesa como disciplina escolar nos anos 70, e à quase completa exclusão de autores portugueses nos livros didáticos para o ensino de Português.

A experiência do texto literário – e em minha afirmação, obviamente, há ecos de inúmeras leituras e escutas que fiz sobre o tema – deve encontrar ressonância nas práticas efetivas da nossa sociedade, dialogar com a vida para que não seja entendida, infelizmente para muitos, como um entretenimento ou passatempo esvaziado de sentido, feito para os que não têm o que fazer ou para um par de elegidos. Ela deveria colaborar para nos retirar desse estado letárgico provocado pela lógica do consumo desenfreado e do utilitarismo, pelo sensacionalismo das imagens e discursos propagados por muitos meios de comunicação, ajudando-nos na recuperação da intensidade ou da ampliação da experiência uma vez que, se não me equivoco, segundo Andrés Álvarez da Universidad de Los Andes, Colômbia, um dos conferencistas de um seminário promovido em 2013 pelo Centro de Estudos Latino-americanos – CELA/UFGM: “vemos tantas cosas por día que casi nada nos puede conmover”.

Atacar, nesse sentido, o que Paulo Leminski chamou de “condicionantes sociais do consumo da literatura”, entre eles: a “falta de tempo ocioso para o cultivo não rentável dos produtos do espírito”, a “concorrência dos meios eletrônicos de massa”, a “falta de preparo, de educação do gosto, de interesse, de procura” (LEMINSKI 1999: 72) é também papel das instituições de ensino. Um esforço para superação desse quadro que o ensino de literatura poderia perpetrar, na medida em que o contato com o literário pode, em minha opinião, modificar nossos modos de perceber, entender, (re)ler e até desconstruir o mundo. Mais ou menos o que Todorov (2012: 23-24; grifos acrescentados) defende nesse belo fragmento:

Mais densa e eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. [...] a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, **ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano.**

Talvez pela sucessão de equívocos metodológicos e conceituais decorrentes da manutenção dessa dicotomia (língua *versus* literatura) nos processos de ensino-aprendizagem de um idioma estrangeiro ou mesmo da língua materna, não seja coincidência pensar no argumento central que amparou a escrita da obra “A literatura em perigo”, de Tzvetan Todorov, de onde retirei o trecho acima, que aborda justamente os modos como a literatura tem sido oferecida aos jovens. Nessa obra, cuja publicação data de 2012 no Brasil, o ensaísta e historiador búlgaro critica os modos como os estudantes têm entrado em contato com os textos literários, quase sempre mediados por uma abordagem embasada na teoria, na crítica ou na história literária. Natural que eles não gostem dela por rotulá-la como algo abstrato demais e não a vejam como um agente de conhecimento sobre o mundo, os homens, sobre si próprio; muito menos como instrumento humanizador do homem, e recupero aqui Antonio Candido, no texto bastante conhecido e citado “O direito à literatura”: instrumento por meio do qual o exercício da fabulação, necessário para a formação do ser humano, possibilitaria este de se libertar do caos e se organizar, por dar forma aos seus sentimentos e visão de mundo (CANDIDO 1995: 186). E, do mesmo modo, acrescento, democratizador da razão, segundo o escritor mineiro Bartolomeu Campos de Queiroz, porque colabora para que percebamos a maneira como o outro vê e interpreta o mundo; lugar (a literatura) a partir do qual, em sua opinião, é possível exercitar a prática da escuta.

Com este texto, abordarei o tema da formação de professores de Espanhol no ensino superior, a partir do relato da concepção de ensino de literatura estrangeira/Espanhol presente no Projeto Político Pedagógico do curso de Letras Português/Espanhol da UFVJM (doravante PPP), cuja primeira turma se graduou em meados de 2014. Grosso modo, a abordagem teórica e metodológica para lidar com o texto literário em língua espanhola, até o presente momento, na instituição em que trabalho, ao menos a partir do ponto de vista teórico, já que sua aplicação depende da concepção de ensino do docente que a ministrará, levou em consideração três princípios fundamentais: 1. a importância do diálogo da literatura com outras artes; 2. a aposta de que a organização do currículo das disciplinas de literatura por eixos temáticos e não por correntes

literárias seja mais significativa para os alunos; 3. a crença de que o estudo da literatura contribui para a aquisição de conhecimentos do idioma estrangeiro.

Cabe antes esclarecer que por ser, no momento de elaboração do PPP desse curso, a única professora da área de Espanhol concursada na UFVJM e com pouco mais de um ano de experiência como docente do ensino superior, busquei, naquela ocasião, ter acesso a projetos de outras Instituições Federais de Ensino Superior (IFES) do país de modo a compreender o funcionamento de um currículo de literatura, no que diz respeito tanto à quantidade de disciplinas de literatura estrangeira/Espanhol oferecidas em relação às de língua, quanto ao modo como elas eram organizadas: se a partir de uma perspectiva historiográfica ou de correntes literárias, como estava sendo estruturada (e está) a oferta de disciplinas de literatura materna do PPP, já que o curso em questão é de habilitação dupla (Português/Espanhol), etc. Naquela ocasião, quando de minha participação no XIV Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, realizado em 2011, na Universidade Federal Fluminense – UFF, tive a sorte de conhecer o trabalho de reestruturação do currículo do curso de Letras Português/Espanhol da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ, por meio da apresentação da comunicação oral da professora Maristela da Silva Pinto que, naquele momento, defendia, entre outras coisas, um currículo no qual o ensino de língua e o de literatura tivessem o mesmo espaço, isto é, que as disciplinas dele integrantes fossem distribuídas de maneira equânime. De igual modo, no mesmo Simpósio da UFU, aqui já mencionado, pude conversar com a professora Dra. Lívia Reis da UFF, conferencista da mesma mesa na qual estava a Dra. Suzana Funck da UFSC, que mencionou similaridades entre essa proposta e o currículo dos anos 90 do curso de Letras da UFF, agregando, ainda, a informação de que as ementas das disciplinas de literatura estavam definidas em torno de temas, o que, para aquela época, afirmou orgulhosa, era algo bastante inovador, passando a ser referência (talvez não necessariamente consolidada) para outros tantos currículos de IFES no país.

Dito isso, começo informando que entre as dez disciplinas que integram o currículo específico do curso de Letras Português/Espanhol da UFVJM, cinco são de língua e cinco de literatura. As duas primeiras, Literatura estrangeira/Espanhol I e Literatura estrangeira/Espanhol II, integram os dois últimos períodos do curso Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades (doravante BHu), único meio de entrada para alunos interessados nos cursos de Letras (Português/Espanhol e Português/Inglês) da UFVJM. Isso significa que os alunos que optem por cursá-las, durante o BHu, já que podem escolher disciplinas de outras áreas de concentração, tais como História, Pedagogia e Geografia, não necessariamente farão Letras. E mais: podem nunca ter tido contato anterior com a língua espanhola, já que o currículo do BHu não se estrutura em torno de pré-requisitos.

Nesse caso, na ocasião da elaboração das ementas das disciplinas de literatura hispânica, optamos por uma concepção teórico-metodológica na qual essas duas primeiras disciplinas de literatura hispânica contemplassem o estudo de textos literários da Espanha e da América Hispânica (contos, textos dramáticos, poemas, crônicas e romances curtos) em diálogo com outras manifestações artísticas, especialmente o cinema, de forma a dialogar com a proposta interdisciplinar da graduação por eles escolhida e, ao mesmo tempo, possibilitar um aprendizado inicial do idioma estrangeiro por meio da leitura de textos literários variados. Além, é claro, recuperando Leminski aqui citado, de colaborar para a educação ou formação do gosto pela leitura literária, muito provavelmente não adquirida ou não consolidada na escola ou no seio familiar do alunado dos cursos de Letras da UFVJM. Essa afirmação se relaciona com o fato, segundo levantamento estatístico feito pela Pró-Reitoria de Graduação de nossa instituição, em maio de 2011, de que 72,3% dos ingressantes no BHU, no 1º/2011, eram oriundos das regiões do Vale do Jequitinhonha e do Norte de Minas Gerais, consideradas pelo mesmo documento como sendo a porção “mais pobre e carente desta unidade da federação”, isto é, do território mineiro. Pobreza e carência regionais, vale esclarecer, tomadas a partir do sentido de riqueza material (historicamente reforçado pela expressão “Vale da Miséria”) e não relativo às produções/produtos materiais e simbólicos (música, literatura, artes plásticas, gastronomia, festas etc.) que compõem o rico cenário cultural desta região, que, aliás, muito embora possua uma exuberância cultural e geográfica própria, ainda não devidamente reconhecida, continua vítima do descaso das políticas públicas de inclusão e de acesso aos bens básicos para manutenção da vida e diminuição da miséria socioeconômica.

Nesse sentido, o primeiro princípio que consideramos para conceber o ensino de literatura hispânica na UFVJM, – “a importância do diálogo da literatura com outras artes” – objetivava, mais ou menos o que quis argumentar em um artigo meu recentemente publicado intitulado “Formação de leitores de literatura e os estudos sobre a *performance*”:

a necessidade de uma prática da leitura literária na escola que fosse favorecedora de fluxos exotópicos contínuos, envolvendo leitores, textos/obras literárias, outros saberes e linguagens que circulam em variados meios. Fluxos instaurados num espaço de arena, o da performance, que promovessem a realização de atos de identificação, a partir dos quais o texto literário-proposição, em diálogo com as proposições apresentadas por outros discursos (cinema, música, etc.) englobariam o leitor como partícipe da obra-proposição, conformando, assim, o aspecto integrador subjacente à construção da(s) subjetividade(s) na contemporaneidade, por vezes contraditória, precária, fragmentada, confusa (LEAL 2014: 94).

Esse princípio, em termos gerais, diz respeito à formação do leitor de literatura em liberdade e por prazer que, ao ter acesso ao repertório artístico-simbólico de outras culturas, para além da sua, possibilita que ele amplie seu referencial estético, potencializando sua capacidade crítica em relação ao mundo e às coisas ao seu redor, incluindo sua realidade regional, histórica e humana, de modo que a produção do conhecimento não se veja desconectada das suas necessidades e inquietações enquanto sujeito sócio-histórico inserido num contexto global.

O segundo princípio, “a aposta de que a organização do currículo das disciplinas de literatura se desse por eixos temáticos e não por correntes literárias”, se relaciona estreitamente com o argumento central que norteia a obra de Todorov aqui citada, cujo título, vale lembrar, é “A literatura em perigo”. Em perigo porque seu estudo no ensino superior tem sido confundido com uma prática quase que exclusiva de teoria literária, fazendo com que o prazer da literatura seja substituído pelo prazer de uma engenhosidade analítica e estrutural no contato com o texto. Daí dizer TODOROV: “em nenhum caso o estudo desses meios de acesso pode substituir o sentido da obra, que é o seu *fim*” (2012: 31).

Considerando a necessidade de ampliação do repertório simbólico-artístico de um alunado que majoritariamente é originário do Vale do Jequitinhonha, decidiu-se por focar nas outras três disciplinas de Literatura estrangeira/Espanhol a questão da relação da memória/esquecimento na construção do sentido de identidade de certos grupos sócio-históricos (Literatura estrangeira/Espanhol III); o diálogo da literatura com outros sistemas semióticos, visando ao fortalecimento da proposta de um ensino interdisciplinar já iniciada no BHU (Literatura estrangeira/Espanhol IV); e o estudo da literatura produzida por minorias (negros, indígenas, mulheres, homossexuais, etc.), de modo a incentivar o desenvolvimento de uma perspectiva intercultural nos estudos literários, cuja coerência reside na valorização do lugar de enunciação cultural, social e histórico dos alunos matriculados no curso de Letras Português/Espanhol da UFVJM.

Sobre o terceiro princípio, isto é, “a crença de que o estudo da literatura contribui para a aquisição de conhecimentos do idioma estrangeiro”, abordado ao longo de todo esse texto, gostaria apenas de concluir mencionando novamente as palavras da professora Susana Funck quando disse que: “A literatura é uma prática de linguagem que longe de se situar fora do estudo da língua, permite compreendê-la de forma prazerosa, complexa e singular.” (FUNCK 2013: s/p). Daí nossa crença na defesa de um ensino de língua e literatura como disciplinas integradas e não como unidades curriculares concorrentes. Afinal, como concorrer com algo ou mesmo menosprezar algo que, segundo a epígrafe deste trabalho, é vital para o homem?

Finalizo dizendo, no entanto, que, nessa proposta de ensino de literatura hispânica, há certamente muitas falhas, já que é resultado do trabalho ou da utopia de professores jovens em uma instituição ainda mais jovem. Trabalho este que passará necessariamente por revisões, ampliações e correções (já em curso) pela equipe de professores do Núcleo Docente Estruturante – NDE do curso de Letras Português/Espanhol da UFVJM. No entanto, não posso deixar de manifestar aqui o meu desejo de que essas mudanças colaborem para uma efetiva formação de professores de Espanhol que, para além de terem como tarefa o ensino de um idioma estrangeiro, não o façam negligenciando o tão vital acesso à complexidade simbólica fornecida pelo texto literário. Complexidade decorrente do universo de fantasia e de fabulação para os quais a literatura é capaz de nos arremeter e sem os quais o ser humano, de novo citando Bartolomeu Campos de Queiros, de quem sou fã de carteirinha, não suportaria “o peso do real”.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antônio. Direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

COMPAGNON, Antonie. *Literatura, para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LEAL, Juliana. O ensino de literatura e os estudos sobre *performance*. In: SARMENTO-PANTOJA, Tânia (Org.). *Arte como provocação à memória*. Curitiba: CRV, 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012.

QUEIROS, Bartolomeu Campos de. *Manifesto literário*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6vVfeTrSYM8>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

SOARES, Magda. O livro didático como fonte para a história da leitura e da formação do professor-leitor. In: MARINHO, Marildes (Org.). *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil – ALB, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DOS VALES DO JEQUITINHONHA E MUCURI. Pró-Reitoria de Graduação. Relatório de Graduação: ocupação de vagas 2011/1 SISU/ENEM e SASI. Disponível em: <https://www.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fwww.ufvjm.edu.br%2Fresolucoes%2Fdoc_view%2F1528-relatorio-de-vagas.html%3Flang%3Dpt_BR.utf8%252C%2Bpt_BR.UT&h=yAQFS9oWs>. 2011. Acesso em: 01 maio 2014.

Formação intercultural de professores de espanhol e materiais didáticos

Doris Cristina Vicente da Silva Matos¹

Resumo: O presente artigo pretende estabelecer relações entre a formação de professores de espanhol no Brasil, a perspectiva intercultural e a elaboração de materiais didáticos. Com a escolha desses três eixos, defendo que a educação, de maneira ampla, pode e deve incorporar práticas interculturais e, na aula de língua estrangeira, cabe aos professores a promoção dessas práticas. Uma das possibilidades é através da escolha de materiais didáticos que incitem à reflexão sobre temáticas de conflito em nossa sociedade, de modo que, com as discussões travadas em sala de aula, sejam estabelecidas práticas pedagógicas voltadas para a diversidade cultural nos contextos de ensino básico.

Palavras-chave: formação de professores; perspectiva intercultural; materiais didáticos; língua espanhola.

Abstract: This article seeks to establish relationships between Spanish teacher education in Brazil, intercultural perspective and the development of teaching materials. With the choice of these three areas, I argue that education, broadly, can and should incorporate intercultural practices and, in the foreign language classroom, it is up to teachers to promote such practices. One possibility is through the choice of teaching materials that encourage reflection on themes of conflict in our society, so that, with discussions in the classroom, teaching practices concerned with cultural diversity in the contexts of elementary education are established.

Keywords: teacher education; intercultural perspective; teaching materials; spanish language.

¹ Doutora em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professora Adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal de Sergipe. Email: profadoris_ufs@yahoo.com.br.

Introdução

As investigações na área de Linguística Aplicada (LA) têm se voltado a distintos objetos de estudo nos últimos anos e a formação de professores continua sendo um campo fértil de investigação pelos desdobramentos que pode revelar. Cada vez mais, verificamos a urgência de novos parâmetros em pesquisa para a LA que estejam atentos às necessidades globais e locais na era da tão proclamada globalização. Tais necessidades globais, às quais me refiro, são práticas de pesquisa focadas no caráter político e transformador da educação, conizentes com o que preconizam os atuais estudos em LA, o que leva uma série de teóricos da área a defender a necessidade de um novo olhar atento ao caráter emancipatório da disciplina. Apresentar alternativas para nosso mundo em prol de uma vida social mais justa e ética está, mais do que nunca, na agenda da LA contemporânea.

Seguindo esta corrente, pensar em ensino de línguas estrangeiras é uma tarefa complexa, principalmente quando se foca na formação de professores de espanhol em nosso país. O que observo a partir de minhas vivências nesse âmbito é que muitos professores continuam reproduzindo um imaginário estereotipado da língua que ensinam, dando prosseguimento a um ciclo no qual o aluno assimila esse imaginário e, com base nessa aquisição rotula a língua que está aprendendo. Se esse ciclo é algo comum em nosso sistema de ensino da educação básica, mais grave é quando ocorre no nível de formação de professores.

Mota (2004: 39) indica que, ao agir dessa maneira, os professores posicionam-se como veículos de manipulação ideológica da cultura estrangeira, desconhecendo, assim, a possibilidade de um trabalho que vise ao enriquecimento cultural. Esse quadro não ocorre somente no ensino de línguas estrangeiras, pois talvez seja um modelo de importação do ensino de nossa língua materna e, se é sabido que a documentação oficial orientadora do currículo escolar (BRASIL, 1998; 2002; 2006) sugere o ensino de línguas através de temas transversais (BRASIL, 1998) e temas geradores (BRASIL, 2006), além da possibilidade de uso de uma perspectiva intercultural, insistir em reproduzir modelos que já demonstraram ser inapropriados é motivo de muita preocupação. Para isso busco a raiz do problema e uma delas pode estar na formação de professores.

Formar professores de línguas estrangeiras no Brasil é, dentre outros aspectos, fazer com que se rompa com a visão tradicional de ensino como repositório de conteúdos e caminhar em direção a uma visão de ensino como educação. O aspecto educacional do ensino de línguas estrangeiras tem relação direta com a compreensão do conceito de cidadania, que deve ser trabalhada também no ensino de línguas estrangeiras.

Em face dessa breve discussão, o presente artigo pretende estabelecer relações entre a formação de professores de espanhol no Brasil, a perspectiva intercultural e a elaboração de materiais didáticos. Com a escolha desses três eixos, pretendo provocar reflexões sobre a necessidade de produção de materiais que possibilitem a construção de ações pedagógicas orientadas por uma postura crítica, política e comprometida com práticas sociais interculturais.

Formação intercultural de professores de espanhol

A realidade complexa e os desafios que constituem o sistema educativo demandam um novo perfil de professor e uma formação que o respalde. É necessária a formação de docentes comprometidos, competentes, capazes de educar, de ensinar valores em um contexto de constantes mudanças e com alunos culturalmente heterogêneos. Esse perfil inclui diferentes tipos de conhecimento e funções relativas às tradicionalmente assumidas, as quais revelam a necessidade de uma formação de professores mais completa, integral, renovada não somente em seus conteúdos, mas também em suas estratégias, condições, espaço etc.; uma formação que se desenvolva em um contexto multicultural² e prepare os futuros docentes para atender adequadamente à diversidade cultural e fazer dessa diversidade o centro dos programas de formação, de maneira profunda, incidindo no modo como os professores enfrentam a realidade de suas aulas.

Do ponto de vista pedagógico, a perspectiva intercultural está baseada no reconhecimento da diversidade cultural, não somente de grupos minoritários, mas de todos os membros da sociedade. Além desse reconhecimento, as práticas desenvolvidas no contexto escolar podem auxiliar no entendimento de que a heterogeneidade que nos caracteriza deve ser vista positivamente, de maneira que se promovam o respeito e a igualdade de oportunidades, transformando as escolas em espaços de mudança social.

Para atuar sob uma perspectiva intercultural, o professor precisa entender que as sociedades são constituídas heterogeneamente e cada indivíduo possui suas características e que, apesar de algumas poderem ser agrupadas por meio de um fio condutor que apaga as suas diferenças, cada indivíduo será único. Manifestações de discriminação, racismo ou xenofobia precisam ser combatidas e distanciadas do convívio escolar. Portanto, para isso, o professor não

² As políticas multiculturais se referem à constatação da existência de diversas culturas no mesmo espaço geográfico. Entretanto, essas políticas não estão preocupadas com a interação entre estas culturas, aspecto tratado pela interculturalidade (MATOS 2014: 98).

pode cultivá-las, pois para promover a perspectiva intercultural ele tem de ser, antes de tudo, intercultural.

A perspectiva intercultural no ensino de línguas pressupõe, então, uma série de ações em prol do reconhecimento da diversidade que nos constitui e do combate à atitudes de discriminação para com o outro. Para sua concretização, é necessário que se repense a própria formação dos professores e, por outro lado, todos os envolvidos no contexto escolar precisam contribuir, de maneira que o currículo, os planos de ensino, planos de aula, materiais didáticos, avaliações e outros componentes do processo pedagógico estejam concebidos sob uma ótica que privilegie as atitudes críticas e de entendimento entre as pessoas para a construção de um mundo mais justo. Como a parte que me compete é a da formação de professores, concentro-me nas relações ocorridas dentro da escola, mas a perspectiva intercultural também deve ser vista fora desse ambiente, como uma maneira de viver a vida, entendendo como nos constituímos e como o outro se constitui.

Com objetivo de repensar o ensino e a aprendizagem de línguas estrangeiras a partir dessa realidade, vem aumentando, nos últimos anos, o número de pesquisas que buscam refletir sobre o papel político e social do ensino-aprendizagem de línguas, privilegiando questões em torno da diversidade cultural, das relações de poder e da construção das identidades. Não obstante, quando nos referirmos à temática cultural, ainda se pode contatar que esse tema ainda ocupa um lugar marginal nas investigações. Essa marginalização, presente há muito tempo nos centros de pesquisas de línguas estrangeiras, teve seus reflexos nas práticas da sala de aula. Mendes (2008: 57) aponta para a emergência de se incluir, na pedagogia de línguas, “a dimensão cultural que envolve o processo de ensino/aprendizagem, o contato entre sujeitos falantes de línguas e culturas muitas vezes distintas”.

De fato, nota-se que as práticas pedagógicas e muitos materiais didáticos utilizados em sala de aula ainda reproduzem visões reducionistas e preconceituosas da noção de cultura. Silva (2008a: 178) menciona o fato de o professor estar “fadado a usar um livro imperfeito”, sendo sua tarefa, então, preencher suas lacunas e corrigir suas deficiências. Por isso, faz-se necessário reformular as bases teóricas que sustentam nosso trabalho e construir novos conceitos e novas abordagens de se ensinar e aprender línguas estrangeiras, privilegiando a diversidade cultural e a realidade de nossos alunos.

Sendo assim, os educadores na sociedade contemporânea devem saber utilizar a potencialidade da diversidade para melhorar a aprendizagem e preparar os alunos para viver em uma sociedade complexa, diversa e multicultural. O mundo atual oferece múltiplas oportunidades para a interação ou diálogo entre culturas (MENDES 2007: 132) e a construção identitária (MOITA LOPES 2006; HALL 2006): uma dessas possibilidades de interação se dá por meio da língua em sua dimensão individual e social.

Contudo, para iniciar esse processo, devemos pensar principalmente na formação dos professores e na sua atuação futura como gestores de mudanças, considerando-se seu papel na perpetuação ou mudança dos estereótipos existentes no imaginário dos alunos (e muitas vezes dos próprios professores). Almeida Filho (2008: 100) aponta para a necessidade de se adotar um modelo reflexivo de formação, em que o docente “se organiza com sistematicidade para refletir/pensar(-se)/analisar(-se) sobre o ensinar ou o aprender”. Corroborando essa necessidade, Leffa (2008: 354) indica o perfil desejado do professor de línguas estrangeiras, afirmando que este deve ser “reflexivo, crítico e comprometido com a educação”. Já Celani (2008: 39) aponta para o fato de que a prática reflexiva isolada não basta, pois “é necessário que inclua [...] uma participação crítica, [...] a responsabilidade com a cidadania”. Assim sendo, formação de professores e reflexão crítica estão atreladas ao processo de ensino de línguas/culturas.

Defendo a formação intercultural de professores de línguas estrangeiras como proposta para a mediação neste mundo culturalmente diverso, em que o diálogo entre as diferentes culturas é necessário para o entendimento e aproximação a partir de outra língua. Para que essa formação seja possível e de fato intercultural, Mendes (2011) aponta que os planejamentos, os materiais e as orientações para a formação desses professores devem ser culturalmente sensíveis aos sujeitos em interação. Mesmo se tratando de ensino de línguas, estas não ocupam o lugar central como objeto de aprendizagem: dentro da perspectiva intercultural, a língua “passa a ser a ponte, a dimensão mediadora entre sujeitos/mundos culturais, visto que o seu enfoque se dará nas relações de diálogo, no lugar da interação” (MENDES 2011: 140).

Muitas vezes a questão cultural é abordada pelo professor em seu planejamento como curiosidades a serem inseridas separadamente da questão linguística, mas a interculturalidade não pode ser aprendida como um elenco de costumes, hábitos ou traços exóticos de um país ou uma cultura em particular. Simplesmente, o fato de conhecer peculiaridades de uma dada cultura não implica que teremos uma compreensão dessa cultura a ponto de conseguir estabelecer um diálogo intercultural. Trabalhando desta maneira, o professor age como um propagador de estereótipos culturais e não garante uma cooperação efetiva dentro da sala de aula.

Uma das possíveis explicações para o professor agir assim seria o que ele traça como objetivo em seu planejamento e aulas. O docente que separa língua de cultura, provavelmente, pensa a língua como um sistema abstrato que deve ser dissecado em sua composição para ser compreendida, ou seja, vê língua como estrutura. Essa é somente uma das explicações possíveis, pois há muitos outros fatores que implicam essa tomada de posição, quais sejam: o escasso tempo para preparação das aulas; o número elevado de turmas; as exigências

da direção da escola; a necessidade de seguir fielmente o livro didático da escola, o qual nem sempre é escolhido pelo professor; ou, até mesmo, a falta de preparação do profissional, dentre outras dificuldades.

Atirar pedras nos professores não é uma atitude plausível nesses casos: acredito que a chave para a mudança está principalmente na reestruturação da formação inicial e continuada nas universidades, de modo que se esteja atento às perspectivas críticas e ao que chamo aqui de formação intercultural. A nós, docentes das licenciaturas, nos cabe a tarefa de formar profissionais capacitados para atuar neste mercado de trabalho que se expande cada vez mais, professores que sejam críticos e capazes de atender à diversidade em todas as suas manifestações, atuando como mediadores culturais e como gestores de mudanças em uma sociedade complexa, principalmente quando nos referimos à educação.

Destacando a formação de professores de língua espanhola, Paraquett (2010: 148) formula a seguinte pergunta aos formadores: “Estamos preparados para ajudar nossos alunos de forma a que vejam a língua/cultura espanhola como uma língua que lhes permitirá viver em sociedades cada vez mais pluriculturais?” Segundo a autora, se a resposta for afirmativa, somos professores interculturais, pois teremos entendido que, como postulam García Martínez et alii (2007: 134):

Interculturalidade significa, portanto, interação, solidariedade, reconhecimento mútuo, correspondência, direitos humanos e sociais, respeito e dignidade para todas as culturas ... Portanto, podemos entender que a interculturalidade, mais do que uma ideologia (que também o é) é percebida como um conjunto de princípios antirracistas, antissegregadores, e com um forte potencial de igualitarismo. A perspectiva intercultural defende que se conhecermos a maneira de viver e pensar de outras culturas, nos aproximaremos mais delas (GARCÍA MARTÍNEZ et alii 2007: 134).

Seria interessante que os cursos de graduação em Letras com habilitação em língua estrangeira, onde se formam professores aptos a lecionar em escolas de ensino básico, repensassem e reformulassem os planos político-pedagógicos de maneira que a perspectiva intercultural estivesse presente em suas disciplinas e respectivas ementas. Acredito que é na formação inicial que se deva refletir e teorizar sobre estas questões, pois se o próprio professor possui estereótipos relacionados à língua/cultura, como poderá trabalhar futuramente em sala de aula para desconstruir as visões reducionistas de seus alunos e promover um verdadeiro diálogo intercultural? A resposta está no tipo de formação que terá esse professor.

Assim, os docentes precisam estar atentos ao que ocorre dentro e fora de sua sala de aula para poder exercer de maneira política sua profissão. A escola nunca foi homogênea, mas hoje em dia a palavra diversidade nunca foi tão proclamada e acentuada como podemos perceber dentro e fora do âmbito acadêmico. De acordo com Maher (2007: 67):

[...] a inclusão do “diferente” está cada vez mais evidente nas salas de aula brasileiras. Se antes era mais fácil ignorar a diversidade que sempre caracterizou o ambiente educacional no país, hoje, a sua atual amplitude força os pesquisadores e educadores a ter que admiti-la, a ter que colocar a diversidade em sua agenda. Não é mais possível tentar entender nossas escolas sem levar em conta as diferenças no seu interior (MAHER 2007: 67).

Podemos perceber que a diferença está no cerne de todo processo social e não poderia deixar de estar na escola também. Como destaca Mendes (2008: 65), ser e agir de modo intercultural “inclui a atitude de contribuir para que esse mundo que enxergamos, com todas as suas diferenças, transforme-se, torne-se também nosso, faça-nos os mesmos, diferentes”. Para promover o diálogo intercultural não é necessário ser o outro, mas entender o outro em sua completude, compreender que as diferenças não precisam ser foco de conflitos, já que são inerentes à condição humana, e saber lidar com elas é o que vai determinar a validade de nossa ação intercultural.

Esse entendimento sobre a essência do diálogo e ação intercultural deve perpassar invariavelmente a formação dos professores de línguas que atuarão nas escolas. Mais uma vez, Mendes (2011: 139) ressalta que:

[...] (as) situações de contato linguístico-cultural assumem contornos mais favoráveis ao desenvolvimento de relações, de fato, interculturais, quando os planejamentos, os materiais e as orientações para a formação de professores são culturalmente sensíveis aos sujeitos em interação.

Todos os professores, tanto os da universidade como os do ensino básico, devem ser conscientes de seu papel nesta sociedade, de qual é seu papel político, para poder também exigir seus direitos e poder realizar um trabalho de qualidade dentro das universidades e escolas: “O que nos compete é formar professores de forma a dar-lhes condições de exercerem com qualidade e criticidade o seu trabalho” (PARAQUETT 2009: 7). Para que não se reproduzam desigualdades sociais, nós, educadores, entendemos que o ensino não pode estar desvinculado da realidade social, cultural e política e nos cabe, através do

diálogo, possibilitar mudanças entre culturas onde não exista a convivência pacífica entre as várias identidades.

Material didático intercultural de língua espanhola

Nas últimas duas décadas, as pesquisas em LA sobre o ensino de línguas têm se dedicado a vários objetos, dentre eles, o material didático. As investigações abarcam diversos tipos de material como, por exemplo, livros didáticos, apostilas, fascículos, cadernos do professor e do aluno, sequências didáticas etc. Estudiosos da área defendem a ampliação dessas pesquisas, como Coracini (1999: 17), que esclarece que “assim, como o ensino-aprendizagem de línguas tem sofrido, de uma maneira ou de outra, a influência do LD, era de se esperar que os linguistas aplicados lhe concedessem um espaço grande nos seus estudos e nas revistas da área”. Rojo (2013: 164) indica que os resultados de suas pesquisas recentes têm apontado para a “relevância do tema do papel dos materiais didáticos impressos nas práticas docentes”. Apesar desse interesse nas investigações em LA, Barros e Costa (2010: 90) alertam que “a bibliografia de estudos que tratam do processo de elaboração de materiais para o ensino de língua estrangeira não é extensa”, o que reafirma a necessidade de ampliar as pesquisas na área.

Seguindo o viés defendido neste artigo, a formação intercultural do professor de línguas passa pela reflexão crítica sobre as práticas desenvolvidas no ambiente escolar e, dentre estas práticas, está o trabalho com materiais didáticos que serão utilizados em sala de aula. Uma vez que o material e a língua estrangeira são mediadores culturais entre os participantes do processo pedagógico e mundos culturais diferentes, é de fundamental importância que o professor possua autonomia suficiente para (re)construí-lo através da perspectiva intercultural. Dessa maneira, para que as escolas se tornem espaços de transformação social, contribuindo para a formação de cidadãos críticos, a relação entre a formação de professores e o processo de elaboração de materiais precisa ser construída e pautada no desenvolvimento da perspectiva intercultural.

Os materiais não podem ser vistos como a única ferramenta didática nesse contexto, mas como uma das possibilidades de desenvolver um eficiente trabalho pedagógico. Contudo, os professores precisam estar preparados para, de maneira crítica, saber escolhê-los, reescrevê-los, complementá-los, adaptá-los e usá-los para atender às necessidades de seus alunos. Assim, a escolha do material didático para sala de aula é fundamental e necessita seguir alguns critérios, que não sejam os de interesses econômicos, como, por exemplo, os das editoras, mas sim os da comunidade escolar, mais particularmente, do grupo específico de alunos.

Almeida Filho (2013: 13) propõe uma reflexão acerca do processo de produção e uso de material didático:

Produzir um material de ensino equivale metaforicamente a escrever uma partitura para ser interpretada em execuções na materialidade da aula e suas extensões. Escrever uma partitura inclui tradicionalmente a codificação de ações premeditadas ao redor de conteúdos previstos para as unidades (ALMEIDA FILHO 2013: 13).

As ações premeditadas pressupõem que todo material está marcado por um conceito e traz, de forma explícita ou implícita, a concepção filosófica, teórica e didático-metodológica de quem o produziu, cuja abordagem de ensinar também contempla “um conceito de língua, de aprender língua(s) e uma expectativa de como devem proceder professores de línguas” (ALMEIDA FILHO 2013: 16). Esses aspectos serão refletidos no emprego do material em contextos de ensino-aprendizagem, marcando também seus usuários ou receptores.

O mercado de materiais didáticos de língua estrangeira no Brasil sofreu uma mudança desde que houve a inclusão do componente curricular língua estrangeira moderna no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), no ano de 2008, através do qual foi possível a inscrição de materiais didáticos de inglês e espanhol para seleção e adoção nas escolas públicas de todo país. O PNLD é um dos programas do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), autarquia federal vinculada ao Ministério da Educação (MEC), que tem como finalidade a execução de políticas para o desenvolvimento de programas e projetos que visem à melhoria da educação em nosso país. Apesar de ser um programa antigo, a inclusão de línguas estrangeiras é recente. Os primeiros editais, de 2008 e 2009, foram publicados, respectivamente, para o PNLD do Ensino Fundamental (EF) 2011 e para o PNLD do Ensino Médio (EM) 2012. Os editais seguintes, de 2011 e 2013, foram publicados respectivamente para o PNLD do EF 2014 e para o PNLD do EM 2015.

Em termos de política educacional, a inclusão do componente curricular língua estrangeira no PNLD é um avanço, pois um grande investimento financeiro é feito para que livros didáticos sejam distribuídos nas escolas públicas pelo Brasil afora. Esses investimentos visam à qualidade das obras e que alunos e professores brasileiros possam dispor de ferramentas essenciais para a formação de cidadãos críticos e atuantes. Sobre o processo de revisão dos livros didáticos do PNLD, Silva (2008a: 169) explica que:

[...] se realiza com a ajuda de técnicos, mestres e doutores de várias partes do Brasil, examina os livros do mercado editorial, observando se eles veiculam

conceitos corretos, se têm uma orientação metodológica moderna, se educam os alunos para a cidadania etc., enfim, se estão minimamente de acordo com os princípios que devem nortear o ensino no Brasil.

E quais seriam os princípios que devem nortear o ensino no Brasil, especialmente o da língua espanhola? Ao tomar o ensino de uma língua estrangeira como espaço de encontro e diálogo entre culturas, as relações travadas no contexto escolar poderão tanto promover como distanciar este encontro. Quando falo em cultura na aula de língua estrangeira, não me refiro à celebração folclórica da diversidade de países ou nações através de suas características estereotipadas. Em um mesmo país ou nação há o embate de mais de uma cultura, se reconhecemos a diversidade cultural e social como elementos constitutivos das sociedades modernas. As sociedades são, em sua essência, culturalmente heterogêneas, e reconhecer e valorizar esta característica são passos para um olhar intercultural que esteja centrado no desenvolvimento das pessoas para a prática da cidadania.

As línguas estrangeiras possuem um papel educativo, de fomento da formação humana dos alunos, de acordo com o indicado no Art. 35 Inc. III da LDB (1996), que trata de uma das finalidades do ensino médio, etapa final da educação básica: “o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico”. A educação tem, assim, a finalidade de desenvolver plenamente o educando com seu preparo para o exercício da cidadania e qualificação para o trabalho (LDB 1996).

No capítulo 4 das OCEM (2006)– Conhecimentos de Espanhol –, que tem por objetivo estabelecer orientações para o ensino da língua espanhola no Brasil, reafirma-se esse papel educativo da disciplina e apontam-se alguns caminhos para entendermos os princípios que devem nortear seu ensino, como um gesto de política linguística: (1) expor os alunos à alteridade, diversidade e heterogeneidade da língua espanhola e das comunidades que a falam; (2) levar os alunos a verem-se e constituírem-se como sujeitos a partir do contato e da exposição ao outro, à diferença e ao reconhecimento da diversidade; (3) expor os alunos à variedade do espanhol sem estimular a reprodução de preconceitos e estereótipos; (4) articular muitas vozes, de maneira que as variedades não sejam simplificadas; (5) valorizar o papel da língua materna na aprendizagem de uma língua próxima como base da estruturação subjetiva; (6) entender o português como um fato natural do aprendizado da língua espanhola; (7) voltar o ensino da gramática para o papel que ela desempenha nas relações

interpessoais e discursivas; (8) desenvolver a competência comunicativa³; e, (9) desenvolver a competência (inter)pluricultural⁴.

Esses princípios podem orientar a tarefa dos professores na escolha do livro escolar a ser adotado, ou no momento da elaboração de um material, caso os docentes não possuam livro didático, ou mesmo porque eles acreditem na necessidade de criar material sob medida para os objetivos definidos do seu grupo de alunos. Barros e Costa argumentam sobre as vantagens de o professor elaborar material próprio:

[...] possibilidade de se fazer um trabalho mais específico para o público ao qual se destina; mais coerência entre a perspectiva metodológica do professor e as atividades propostas; liberdade na sequenciação e organização dos conteúdos; maior densidade no tratamento dos temas; inclusão de conteúdos e aspectos do idioma e de suas culturas que os manuais geralmente não trazem (variação linguística, diversidade cultural, relação/contraste com o português etc.); maior dinamismo e possibilidade de mudanças, reformulações e atualizações, já que podem ser concebidos de modo a possibilitar a constante reconstrução (BARROS; COSTA 2010: 91).

A habilidade de criar e adaptar material é um dos fatores importantes para que a finalidade educativa do ensino de línguas se concretize. Concomitantemente, será pouco eficaz ter um material pensado de acordo com as propostas educacionais brasileiras se o professor não teve uma formação pautada nos supracitados pilares. Isso confirma minha convicção de que a formação intercultural dos professores de espanhol é fundamental para criar ou adaptar materiais didáticos sensíveis a essa perspectiva.

Uma proposta de esquema de Unidade Didática (UD)

Uma proposta de estrutura para a criação de material próprio seria o que os autores Dolz, Noverraz e Schneuwly (2004: 97) propõem como “sequên-

³ O desenvolvimento da competência comunicativa é vista como um conjunto de componentes linguísticos, sociolinguísticos e pragmáticos relacionados tanto ao conhecimento e habilidades necessários ao processamento da comunicação quanto à sua organização e acessibilidade, assim como sua relação com o uso em situações socioculturais reais, de maneira a permitir-lhe a interação efetiva com o outro (BRASIL 2006: 151).

⁴ A competência (inter)pluricultural é o que se denomina de perspectiva intercultural neste artigo.

cia didática” que orientaria o trabalho do professor, a partir de conteúdos mais condizentes com as necessidades pedagógicas traçadas, pois se define como “um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito”. Esta proposta foi criada especificamente para o ensino/aprendizagem de produção de textos, e, destarte, a “sequência didática” é um instrumento essencial para o desenvolvimento da postura crítica e argumentativa do aluno, pois entende-se o aprendizado como processo. A seguir, a estrutura de uma sequência didática, sob a visão dos autores:

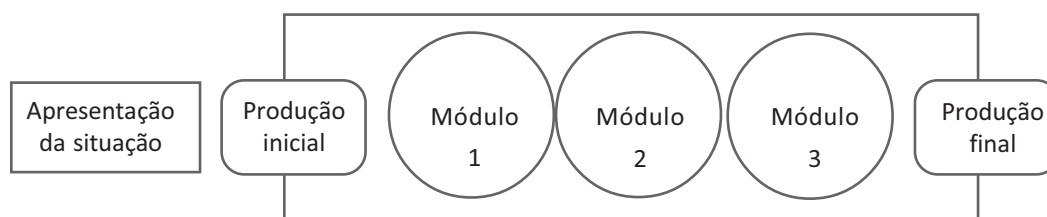


Figura 1 - Sequência didática (DOLZ, NOVERRAZ E SCHNEUWLY 2004: 98)

Conforme é possível observar na figura, a sequência didática é um conjunto de atividades progressivas, iniciada pela apresentação da situação, na qual se detalha o cenário de interlocução, realizado por meio do gênero selecionado. Em seguida, a produção inicial de um texto, que servirá de referência para o professor identificar os caminhos a serem seguidos. Após o levantamento das principais necessidades dos alunos, são elaborados os módulos que contemplarão atividades diversificadas sobre os diversos elementos constituintes dos gêneros que ainda não foram apreendidos pelos alunos. A sequência didática termina com uma produção final, na qual o aluno poderá utilizar os conhecimentos adquiridos nas etapas anteriores. Cristóvão, ao tratar das sequências didáticas para o ensino de línguas, aponta as seguintes vantagens:

- a) permite um trabalho integrado; b) pode articular conteúdos e objetivos sugeridos por orientações oficiais (Diretrizes Curriculares, por exemplo) com aqueles do contexto específico (Projeto Político-pedagógico ou planejamento anual); c) contempla atividades e suportes (livro, *internet* etc.) variados; d) permite progressão a partir de trabalho individual e coletivo; e) possibilita a integração de diferentes ações de linguagem (leitura, produção escrita etc.) e de conhecimento diversos; f) adapta-se em razão da diversidade das situações de comunicação e das classes (CRISTÓVÃO 2009: 309-310).

Acredito que a proposta de sequência didática é adequada como uma das possibilidades para pôr em prática em sala de aula os princípios que devem

nortear o ensino de espanhol no Brasil apresentados anteriormente. Contudo, neste artigo, opto pelo termo Unidade Didática (UD), como forma de apresentar não somente uma sequência, mas uma unidade de pensamento que tenha como característica a flexibilidade, baseada nos objetivos delineados, na escolha e elaboração de temas, nos textos e atividades e, por fim, na reflexão final. Todas as etapas perpassam pela avaliação do processo e esta avaliação vai ser útil para que o material seja modificado, caso o professor perceba necessidade no decorrer de sua utilização. As experiências com a língua/cultura que os alunos estão aprendendo serão construídas de acordo com sua vivência. A figura abaixo resume tal proposta:

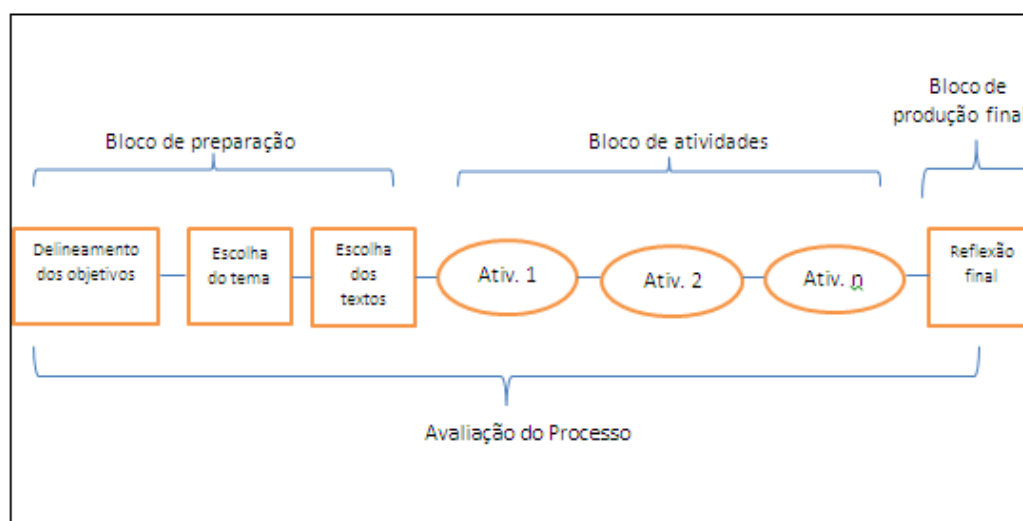


Figura 2 - Esquema de Unidade Didática (MATOS 2014: 121)

Para propiciar a elaboração da UD, primeiramente é necessária a preparação de três blocos, que coincidem com o planejamento: o da preparação, o das atividades e o da produção final. No bloco da preparação, delineiam-se os objetivos da UD para que o professor tenha um norte e uma visão do que deseja que os alunos alcancem até a produção final. Escolhe-se o tema sobre o qual será desenvolvida a UD e selecionam-se os textos para o desenvolvimento do tema, privilegiando-se o uso de textos autênticos para abordar os gêneros textuais. No bloco de atividades, o professor vai delinear quantas atividades sejam necessárias para concretizar os objetivos traçados, priorizando as que promovam o desenvolvimento da consciência crítica e cidadã dos alunos.

Por fim, no bloco de produção final, o professor elabora uma atividade de reflexão, que possa dimensionar se os alunos obtiveram êxito nos objetivos traçados no início. Durante todo o processo de produção e aplicação da UD, o professor precisa avaliar seu andamento, para que qualquer problema detectado possa ser solucionado no decorrer de sua elaboração ou aplicação. A característica principal da UD é a sua flexibilidade, pois o professor precisa estar livre para adequá-la às necessidades que possam surgir.

Características de uma UD sob a perspectiva intercultural

Passo agora a apontar algumas características para a elaboração de uma UD para o ensino do espanhol, pensada sob a perspectiva intercultural. Após traçar os objetivos e escolher o tema a ser trabalhado, será preciso evitar textos impregnados de estereótipos, preconceitos e exclusões culturais, que apresentem aos alunos interesses que não sejam democráticos nem educativos. Caso um texto desse teor seja levado para a sala de aula, é necessário que o professor o problematize, de maneira que o discurso seja analisado criticamente e não perpetue ainda mais o apagamento das vozes já excluídas ou silenciadas.

Uma dessas vozes seria as dos países de língua espanhola da América Latina, que durante muitos anos foram invisibilizadas nos materiais didáticos disponíveis no mercado para o ensino do espanhol nas escolas. Hoje em dia, essa perspectiva mudou bastante, pois os livros analisados pelo PNLD seguem critérios que eliminariam um livro baseado nesta concepção, ou seja, um material que não fomentasse a heterogeneidade constitutiva dos povos hispânicos. Lessa (2013) chama atenção para o papel político do professor de espanhol na construção de memórias e identidades como construções discursivas e processuais que operam para o desenvolvimento da ideia de pertencimento que um grupo de indivíduos usa para estabelecer relações com outros:

Chamo atenção, então, para o papel ético dos professores – que também são autoridades e formadores de consciência e cidadania, e fazem escolhas sobre o material usado em sala de aula. São opções de ordem política, que vão influenciar a formação dos aprendizes. Se as culturas latino-americanas e suas variedades linguísticas são tratadas periféricamente ou omitidas nos livros didáticos, cabe ao professor problematizar essa questão e fazer opções que ampliem o horizonte cultural dos aprendizes, de modo que, em vez de uma única memória, possam emergir em sala de aula a diversidade cultural e múltiplas memórias (LESSA 2013: 25).

Assim, caso o professor se depare com um material que não fomente as múltiplas vozes do mundo hispânico, ou que as trate com simplismo, cabe a ele problematizá-lo, pois o ensino de línguas também é um meio de realizar o exercício do poder, sempre marcado por ideologias explícitas e implícitas. O trabalho a partir da heterogeneidade que marca a língua espanhola e as comunidades hispanofalantes auxilia no reconhecimento da diversidade tanto cultural quanto linguística e, cabe ao professor, atuando como um mediador de conflitos, refutar qualquer tipo de preconceito ou estereótipo que adentre o ambiente escolar. Um professor que atue assim é um professor intercultural, capaz de conduzir seus alunos não só a serem competentes linguística, mas também interculturalmente.

A problematização dos temas que considere conflituosos pode ser realizada através de atividades desenvolvidas a partir dos textos escolhidos. Os *Parâmetros Curriculares Nacionais* (1998; 2002) e as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006) defendem que o ensino seja pautado na interdisciplinaridade e na transversalidade, o que modifica a visão do ensino como transmissão de conteúdos fragmentados. Com relação à língua estrangeira no currículo escolar, sua aprendizagem proporcionará não só a apreensão de conteúdos linguísticos, como também o engajamento discursivo dos alunos nos contextos em que participarem.

Para trabalhar sob esta perspectiva, o professor pode elaborar atividades para envolver discursivamente os alunos e uma das possibilidades é fomentar o letramento crítico, que “[...] propõe a avaliação dos discursos produzidos na sociedade, a contextualização dos sentidos e a mobilização dos sujeitos para fazerem escolhas” (BAPTISTA 2010: 119). Tais estratégias podem gerar “[...] atividades que favoreçam a compreensão e avaliação dos discursos produzidos nas diferentes sociedades e práticas letradas” (BAPTISTA 2010: 123). Assim, o engajamento nas atividades que envolvam a leitura em sala de aula pode se tornar um espaço aberto para a valorização da diversidade cultural, sendo esse processo conduzido por textos que estimulem o senso crítico e de cidadania dos alunos, de maneira que estes estejam preparados para construir a negociação de significados.

Assim, a função do professor é crucial no desenvolvimento da consciência crítica (FREIRE 2008), devendo sempre refletir sobre seu próprio papel em nossa sociedade, preocupado em entender as necessidades e a realidade do seu ofício. Ferreira (2006) afirma que não basta terminar o curso de graduação para se tornar professor, sendo necessário refletir criticamente sobre o significado de ser professor em seu ambiente de trabalho e levando em consideração as características de sua comunidade. Para a autora, a forma como os docentes ensinam influenciará as oportunidades futuras de vida dos alunos, pois:

[...] o que é discutido em sala de aula e como é discutido, possivelmente fará a diferença no comportamento de alunos perante a sociedade e, em particular, na visão desses alunos com relação à família, raça, etnia, gênero, classe, sexualidade e idade (FERREIRA 2006: 36).

É interessante que o professor intercultural esteja atento à sua influência na vida dos alunos, analisando criticamente todos os passos do processo pedagógico, dentre os quais fazem parte os materiais didáticos. A escolha dos temas, textos e atividades utilizadas em sala de aula tem uma repercussão que, na maioria das vezes, não é vista de imediato, mas vai refletir nas atitudes futuras dos alunos. A forma como os professores conduzem os conflitos travados

em sala de aula, levantados tanto a partir dos textos quanto das relações humanas em ebulição no ambiente escolar, tem um peso preponderante na formação do senso crítico dos alunos.

Os materiais didáticos, nessa perspectiva, precisam ser elaborados levando-se em consideração os possíveis diálogos travados na interação social e, no momento de sua utilização, o professor intercultural vai atuar como mediador cultural dos conflitos que possam surgir do embate de ideias. As experiências de aprendizagem devem ser significativas, partindo-se do conhecimento que os alunos já têm sobre o mundo que os cerca, para, a partir daí, ampliá-lo em direção ao reconhecimento e entendimento da diversidade cultural. A mesma autora, ao referir-se às características dos materiais didáticos interculturais, defende que é preciso:

Aprender a ser e a viver com o outro. Essa é a perspectiva essencial que deve orientar a elaboração de materiais interculturais para o ensino de línguas, e essa aprendizagem não é só do aluno, mas também do professor, como mediador principal de mundos linguístico-culturais diferentes que estão em interação. Adotando essa forma de aprendizagem, a língua, mais do que um sistema composto por dados e suas regras de combinação, passa a representar a instância a partir da qual podemos estar no mundo, de diferentes maneiras e com diferentes modos de identificação (MENDES 2012: 376).

Estar no mundo e aprender a ser e a viver com o outro ultrapassa a noção de cultura como algo estanque ou imutável, que pode ser aprendido a partir de amostras da língua que celebram somente o exótico e as manifestações artísticas. Tudo que reflita um modo de viver em sociedade é cultura e, como característica, é cambiante a partir dos encontros estabelecidos em seu meio. Como cultura e identidade são conceitos atrelados, entendo que são construídas e (re)construídas nas práticas cotidianas, nos encontros interacionais estabelecidos entre os indivíduos, o que afeta a compreensão de quem somos na vida social contemporânea (MOITA LOPES 2003: 15). Para Moita Lopes (2003: 25), “aprendemos a ser quem somos como mulheres, heterossexuais, negros, professores etc. nas práticas discursivas em que agimos com outros e que têm, portanto, uma base sócio-histórica e cultural”.

A escola tem papel importante na construção e reconstrução do significado do que somos na vida contemporânea, pois o posicionamento dos participantes desse ambiente de interação, do qual fazem parte os professores e os alunos, vai refletir diretamente nos discursos construídos fora dela, logo a sala de aula de línguas, como a de espanhol, deve ser vista como um dos espaços em que isso ocorrerá. Moita Lopes (2002: 199) esclarece que nas salas de aula

de línguas o que se faz “é aprender a usar a linguagem para agir no mundo social”.

Na perspectiva intercultural, os indivíduos agem no mundo social através do diálogo com o outro e do entendimento da diversidade cultural que caracteriza cada pessoa. Assim, é importante que se incluam, nas práticas desenvolvidas nas aulas de línguas, modos de viver e estar no mundo que possam fomentar a discussão e reflexão sobre o mundo plural em que vivemos. Para isso, nos materiais utilizados deve figurar a representação dos diversos grupos sociais, sem valorizar algum determinado grupo de forma positiva ou negativa, mas apresentando a diversidade como característica constituinte das sociedades.

Nesse mesmo sentido, Silva (2008b: 196), ao referir-se ao currículo escolar afirma que “o discurso do currículo, pois, autoriza ou desautoriza, legitima ou deslegitima, inclui ou exclui”. É justamente esse discurso que vai nos construir como sujeitos e influenciar no que nos transformamos. Assim, um professor intercultural não pode pensar o currículo somente como uma listagem de itens, mas como algo muito mais amplo que deve abarcar as diversas identidades socioculturais que circulam em nossa sociedade, as quais estão sendo cotidianamente questionadas. Nesse contexto, os materiais não podem omitir a realidade social com a qual, diariamente, os alunos convivem dentro e fora da sala de aula.

Quando os autores de livros não se preocupam com esses e outros tipos de questões, ocorre o que Siqueira (2012: 325) denomina a celebração do “mundo plástico” no livro didático de línguas estrangeiras, que distancia cada vez mais a escola do mundo real, pois, muitas vezes, há a opção por tratar de temas supostamente neutros que não gerariam conflito ou confronto de ideias. A partir da inclusão de livros de espanhol no PNLD, esses materiais são cada vez menos de “plástico”, no sentido dado pelo autor, já que os critérios de seleção são tão rigorosos quanto sua aprovação, e a educação cidadã está entre os aspectos a serem analisados.

Um material didático intercultural precisa ostentar uma posição de combate à suposta neutralidade, pois parte do pressuposto de que os conflitos são necessários para o entendimento do nosso mundo em contínua mudança e saber lidar com eles determina se estamos agindo interculturalmente ou não. Freire (1987) já indicava que toda neutralidade assumida é uma opção escondida e a educação nunca pode ser neutra, incluindo-se aí o ensino de línguas estrangeiras, que precisa problematizar as relações de poder constituídas no discurso dominante.

Considerações Finais

Em suma, para elaborar um material intercultural para o ensino da língua espanhola nas escolas brasileiras, é preciso primeiro assumir o caráter político do ofício do professor para que se possam direcionar as práticas pedagógicas ao entendimento da diversidade cultural que determina nossas diferenças. Dessa maneira, tanto o professor quanto o material trabalhariam em prol da promoção do diálogo e integração com o outro que é apresentado nas interações discursivas travadas na sala de aula. Atitudes de discriminação ou preconceito devem ser combatidas e substituídas pela celebração das diferenças, como integrantes das identidades que nos constituem e que estão em constante ebulição. Assim, um material intercultural precisa de um professor intercultural para que, juntos, possam promover mudanças na educação, em especial, no ensino de língua espanhola.

Para que isso seja possível, os cursos superiores que tratam da formação de professores precisam atentar para essas questões, reformulando os seus projetos político-pedagógicos, se preciso for, para que se alcance a preparação de um perfil de professor que atenda às necessidades de melhoria da qualidade do ensino e da formação integral dos nossos jovens estudantes. É preciso, como indicam os PCN (1998; 2002) e as OCEM (2006), prepará-los, de fato, para serem capazes de relacionar o conhecimento teórico à prática, elaborando reflexões críticas e construtivas em prol do exercício da cidadania.

Portanto, não podemos descansar diante do desafio que representa o trabalho de oferecer um ensino de língua espanhola no Brasil com profissionais realmente preparados e capazes de despertar a consciência crítica e a participação cidadã dos nossos jovens no cenário sócio-político brasileiro através do diálogo intercultural. Concluo o texto, porém, deixo a discussão para os professores e futuros professores de língua espanhola que atuam ou atuarão nas escolas de ensino básico de nosso país, almejando que as salas de aulas se transformem em um espaço de descoberta, diálogo e compreensão, vistas sob uma perspectiva intercultural.

Referências bibliográficas

ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes de. Tornar-se professor de língua(s) na estrangeiridade domada. In: _____. *Saberes em português: ensino e formação docente*. Campinas/SP: Pontes Editores, 2008, p. 97-108.

_____. Codificar conteúdos, processo e reflexão formadora no material didático para ensino e aprendizagem de línguas. In: PEREIRA, Ariovaldo; GOTTHEIM, Liliana. *Mate-*

riais didáticos para o ensino de língua estrangeira: processos de criação e contextos de uso. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2013, p. 13-28.

BAPTISTA, Livia Márcia Tiba Rádis. Traçando caminhos: letramento, letramento crítico e ensino de espanhol. In: BRASIL, Ministério da Educação. *Coleção Explorando o Ensino*. V. 16. Espanhol: ensino médio. BARROS, Cristiano Silva de; COSTA, Elzimar Goettenauer de Marins. (Org.) Brasília: Secretaria de Educação Básica, 2010, p. 119-136.

BARROS, Cristiano Silva de; COSTA, Elzimar Goettenauer de Marins. Elaboração de materiais didáticos para o ensino de espanhol. In: BRASIL, Ministério da Educação. *Coleção Explorando o Ensino*. V. 16. Espanhol: ensino médio. BARROS, Cristiano Silva de; COSTA, Elzimar Goettenauer de Marins. (Org.) Brasília: Secretaria de Educação Básica, 2010, p. 85-118.

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

BRASIL, Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio. Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2002.

_____. *Orientações Curriculares Nacionais do Ensino Médio. v. 1. Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2006.

_____. *Lei n 9.394, de 20 de dezembro de 1996, de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*.

CELANI, Maria Antonieta Alba. Ensino de línguas estrangeiras: ocupação ou profissão? In: _____. *O professor de línguas estrangeiras construindo a profissão*. Pelotas: EDUCAT, 2008.

CORACINI, Maria José. O livro didático nos discursos da linguística aplicada e da sala de aula. In: _____. *Interpretação, autoria e legitimação do livro didático: língua materna e língua estrangeira*. Campinas/SP: Pontes, 1999, p. 17-26.

CRISTÓVÃO. Vera Lúcia Lopes. Sequências didáticas para o ensino de línguas. In: DIAS, R; CRISTÓVÃO, V. L. L. *O livro didático de língua estrangeira: múltiplas perspectivas*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2009, p. 305- 344.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michele; SCHNEUWLY, Bernard. Seqüências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: _____. *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2004, p. 95-128.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Formação de professores raça/etnia: reflexões e sugestões de materiais de ensino em português e inglês*. Cascavel: Assoeste, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 19. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

_____. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

GARCÍA MARTINÉZ, Alfonso; ESCARBAJAL FRUTOS, Andrés; ESCARBAJAL DE HARO, Andrés. *La interculturalidad. Desafío para la educación*. Madrid: Dykinson, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEFFA, Vilson José. Aspectos políticos da formação do professor de línguas estrangeiras. In: _____. LEFFA, V. J. (Org.). *O professor de línguas estrangeiras: construindo a profissão*. Pelotas: EDUCAT, 2008, p. 353-376.

LESSA, Giane da Silva Mariano. Memórias e identidades latino-americanas invisíveis e silenciadas no ensino-aprendizagem de espanhol e o papel do professor. In: ZOLIN-VESZ, Fernando. *A (In)Visibilidade da América Latina no ensino de espanhol*. Campinas/SP: Pontes Editores, 2013, p. 17-27.

MAHER, Terezinha M. Do casulo ao movimento: a suspensão das certezas na educação bilíngue e intercultural. In: CAVALCANTI, M.; BORTONI-RICARDO, (Orgs.). *Transculturalidade, linguagem e educação*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2007, p. 67-94.

MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva. *Formação intercultural de professores de espanhol: Materiais didáticos e contexto sociocultural brasileiro*. Tese de Doutorado: Universidade Federal da Bahia: Instituto de Letras, 2014.

MENDES, Edleise. A perspectiva intercultural no ensino de línguas: uma relação “entre-culturas”. In: ALVAREZ, Maria Luisa Ortiz. *Lingüística aplicada: múltiplos olhares*. Campinas/SP: Pontes Editores, 2007.

_____. Língua, cultura e formação de professores: por uma abordagem de ensino intercultural. In: MENDES, Edleise; CASTRO, Maria Lúcia (Orgs.). *Saberes em português: ensino e formação docente*. Campinas/SP: Pontes, 2008.

_____. O português como língua de mediação cultural: por uma formação intercultural de professores e alunos de PLE. In: _____. *Diálogos Interculturais: Ensino e formação em português língua estrangeira*. Campinas/SP: Pontes, 2011, p. 139-158.

_____. Aprender a ser e a viver com o outro: materiais didáticos interculturais para o ensino de português LE/L2. In: SCHEYERL, Denise; SIQUEIRA, Sávio. *Materiais didáticos para o ensino de línguas na contemporaneidade: contestações e proposições*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 355- 378.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. *Identities fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2002.

_____. (Org.). *Discursos de Identidades. Discurso como espaço de Construção de Gênero, Sexualidade, Raça, Idade e Profissão na Escola e na Família*. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 13-38.

_____. *Por uma Lingüística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MOTA, Katia Maria Santos. Incluindo as diferenças, resgatando o coletivo – novas perspectivas multiculturais no ensino de línguas estrangeiras. In: MOTA, Katia; SHEYERL, Denise (Orgs.) *Recortes Interculturais na sala de aula de Línguas Estrangeiras*. Salvador: EDUFBA, 2004, v.1, p. 35-60.

PARAQUETT, Márcia. *Sobre el alcance de la lei 11.161 en el nordeste brasileño: escojas y posibilidades*. Conferência apresentada no II Congresso Nordestino de Espanhol. (Mimeo), 2009.

_____. *Multiculturalismo, interculturalismo e ensino/aprendizagem de español para brasileiros*. In: COSTA, E. G. M; BARROS, C. S (Orgs.). *Coleção explorando o ensino*. Brasília: Ministério da Educação, 2010, p. 137-156.

ROJO, Roxane. Materiais didáticos no ensino de línguas. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo (Org.). *Lingüística aplicada na modernidade recente: festschrift para Antonieta Celani*. São Paulo: Parábola, 2013.

SILVA, Myrian Barbosa da. Novos horizontes no ensino de língua portuguesa: A formação do professor e o livro didático. In: MENDES, E; CASTRO, M. L. *Saberes em português: ensino e formação docente*. Campinas/SP: Pontes, 2008a.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e identidade social: territórios contestados. In: SILVA, Tomás Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008b, p. 190-207.

SIQUEIRA, Domingos Sávio Pimentel. Se o inglês está no mundo, onde está o mundo nos materiais didáticos de inglês? In: SCHEYERL, Denise; SIQUEIRA, Sávio. *Materiais didáticos para o ensino de línguas na contemporaneidade: contestações e proposições*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 311-353.

Grupo de discussão e entrevista coletiva: a construção de dispositivos metodológicos em uma pesquisa discursiva¹

Michele de Souza dos Santos Fernandes²

Resumo: Este artigo é um relato do percurso metodológico adotado em uma investigação cujo foco é a fala do professor sobre o seu trabalho. O objetivo é descrever os passos percorridos na construção das ferramentas entrevista coletiva (EC) e grupo de discussão (GD) e refletir sobre a adoção desses dispositivos como forma de acesso à fala sobre o trabalho. O fato de a pesquisa ter como objeto de análise a fala sobre uma atividade humana fez com que a própria investigação fosse influenciada pelos sujeitos envolvidos e suas questões pessoais. Com essas implicações, ficou claro que não se deve entender o dispositivo metodológico como uma ferramenta que se encaixa na pesquisa; tampouco a pesquisa deve servir aos propósitos de um dispositivo já construído. Há um processo contínuo de construção num movimento de mão dupla.

Palavras-chave: linguagem e trabalho; grupo de discussão; entrevista coletiva.

Abstract: This article reports on the methodological pathway adopted in an investigation in which the focus is the teacher's speech about his or her work. The aim of this article is to describe the steps taken in the construction of these tools: collective interview (CI) and focus group (FG) and also to reflect on the

¹ Este artigo é a adaptação do capítulo "Relatando as escolhas: o percurso metodológico", parte integrante da minha dissertação de mestrado intitulada *Ensino regular e curso livre de idiomas: a fala do Professor de espanhol sobre o seu trabalho*. O trabalho de final de curso foi apresentado em agosto de 2013 no programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense sob a orientação da professora doutora Luciana Maria Almeida de Freitas.

² Mestra em Estudos de Linguagem pelo programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: micheledesouzaprof@gmail.com.

adoption of these tools as a way to access the talking about his or her work. The fact that the object under investigation is the action of talking about a human activity caused the investigation itself to be influenced by the individuals involved in it and their personal issues. Such implications have showed that we should not understand the methodological device as a tool that fits in the research; neither should we understand that the research should fit the purpose of a device that has already been built. There is an ongoing process of constructing a two-way movement.

Keywords: language and work; focus group; collective interviews.

Os caminhos percorridos para a constituição de uma pesquisa nem sempre são fáceis. Em se tratando de uma pesquisa discursiva, as estradas muitas vezes não existem previamente e vão se construindo ao longo do trajeto; outras vezes, existem e já foram exploradas por outros, mas, quando começamos a andar por elas, notamos que não nos levarão aonde pretendemos chegar. Assim, o processo metodológico torna-se uma constante reconstrução de estradas e abertura de novos percursos que deem conta de nossos objetivos e que contribuirão – essa é sempre a expectativa – para a caminhada de outros.

Este artigo tem como proposta relatar o percurso metodológico de uma investigação cujo foco é a fala do professor sobre o seu trabalho. Procuro ressaltar os passos realizados na construção dos dispositivos metodológicos adotados na pesquisa, a saber, a entrevista coletiva (EC) e o grupo de discussão (GD), apresentando o recorte, os sujeitos da pesquisa e a dinâmica da EC e do GD. Além disso, proponho-me estabelecer uma reflexão sobre a adoção desses dispositivos como acesso às falas sobre o trabalho.

Na primeira parte deste artigo apresento um panorama da pesquisa a fim de situar o contexto em que se inserem a EC e o GD na investigação. Em seguida, explico a importância da fala sobre o trabalho dentro das práticas de linguagem. Mais adiante, realizo uma breve explanação dos sujeitos da pesquisa e os critérios adotados para a sua escolha. No item seguinte, descrevo o processo que culminou na utilização da EC e do GD na pesquisa. Nas duas partes que seguem, trato diretamente desses dispositivos, apresentando aproximações e distanciamentos entre eles. Mais adiante, relato como se deu o evento em que foram colocados em uso os dispositivos. E finalizo o artigo fazendo considerações sobre a escolha da EC e do GD, sintetizando suas implicações para a pesquisa e ressaltando o papel dos sujeitos participantes nesta escolha.

Um breve panorama da pesquisa

O objetivo da investigação sobre a qual trata este artigo foi analisar, por meio da fala do professor de espanhol sobre o seu trabalho, as imagens que o docente constrói sobre si e sobre a sua atividade no curso livre de idiomas (CL) e no ensino regular (ER). Dentro das práticas de linguagem, nossa perspectiva foi a da fala sobre o trabalho (LACOSTE 1998).

A existência desses diferentes espaços de trabalho – os cursos livres de idiomas e as escolas do ensino regular – revela a complexidade da prática do professor, que tem de lidar com diferentes fontes de prescrições, situações diversas e adversas e renormalizar constantemente sua atividade. Por outro lado, verifica-se um grande número de textos sobre a aprendizagem que acabam por tratar direta ou indiretamente do papel do professor nesse processo. São vozes da escola, da mídia e de documentos que debatem sobre o que deve ou não fazer o professor em sala de aula. O que há em comum entre todas essas vozes é o fato de colocarem constantemente em lados opostos o professor do ER e o do CL em termos de formação e prática profissional.

Nesse sentido, a fala do docente sobre a sua atividade se faz importante na medida em que permite uma aproximação com o que esse professor diz ser o seu trabalho. Ao mesmo tempo, os sentidos construídos nessa enunciação o ajudam a refletir criticamente sobre a sua própria prática.

A fala sobre o trabalho

A relação do homem com o trabalho vem se modificando com o passar do tempo e a linguagem sempre participou desse processo. Mesmo em contextos em que a fala não é tida como uma prática positiva ao meio laboral, apesar de controlada, a comunicação não é nula. Teiger (apud NOUROUDINE 2002: 21) traz à luz a voz de uma operária que revela como as próprias trabalhadoras de uma linha de montagem já estavam convencidas dos prejuízos da fala a sua atividade: “se a gente fala, a gente diminui o ritmo, a produção diminui”. Apesar disso, não se pode negar que mesmo cerceadas, as trocas verbais são inevitáveis, haja vista que mesmo não fazendo parte propriamente da realização do trabalho, sempre existiu e existirá na atividade algum tipo de interação verbal.

Johnson e Kaplan, em 1979, perceberam que a linguagem pode estabelecer relações diversas e se manifestar de diferentes formas no local de trabalho, podendo ser usada, entre outras coisas, para avaliar a atividade, para executá-la ou mesmo para tratar de temas exteriores ao trabalho. Tendo essa clareza, os pensadores propuseram a tripartição *linguagem como trabalho*, *linguagem no trabalho* e *linguagem sobre o trabalho*, que seria desenvolvida mais

tarde por Lacoste (1998). Nouroudine (2002: 26) resume esses três elementos, que formam o todo das práticas languageiras como “uma linguagem que faz (a linguagem como trabalho), uma linguagem circundante (a linguagem no trabalho) e uma linguagem que interpreta (a linguagem sobre o trabalho)”.

É preciso ressaltar que os limites entre uma e outra nem sempre são tão claros em determinadas práticas. Na atividade do professor, por exemplo, é difícil encontrar as fronteiras entre a fala circundante, a fala que interpreta e a fala que faz. Numa despretensiosa visita à sala dos professores, por exemplo, no intervalo entre as aulas – momento de descanso –, os docentes são surpreendidos, muitas vezes, falando dos erros e acertos de sua ação, dos desencontros entre teoria e prática, das dificuldades encontradas na aula que acabaram de ministrar, ao mesmo tempo em que surge o comentário sobre a partida de futebol da noite anterior, uma notícia de jornal que lhes chamou a atenção, uma piada para descontraír. Nesse caso, definir onde começa e onde termina cada uma dessas práticas de linguagem é um grande desafio e nos interpela a pensar se realmente há uma separação entre elas.

Segundo Nouroudine, a linguagem como trabalho não apenas constitui uma das dimensões do trabalho como é o próprio trabalho em si, isto é, “funciona como parte legitimada da atividade” (NOUROUDINE 2002: 21). Isso ocorre, por exemplo, na atividade de um operador de telemarketing, de um guia de turismo ou mesmo na de um professor, que tem a fala não somente como parte, mas como algo fundamental para a constituição do todo de seu trabalho; é aquilo que sustenta o seu fazer.

A linguagem no trabalho, por outro lado, não está, segundo Nouroudine (2002) diretamente ligada às atividades realizadas pelos operadores, mas se encontra no seio da situação de trabalho e, muito embora não seja diretamente útil à realização do trabalho, não deve ser desconsiderada como atividade plena. Como defende o autor (NOUROUDINE 2002: 24),

A linguagem no trabalho pode veicular conteúdos de natureza variada e, às vezes, muito distanciada da atividade executada pelos atores em seu coletivo. Conversar sobre a vida pessoal de um ou de outro, sobre problemas da política atual, fazer observações sobre as ferramentas empregadas no setor vizinho ou na empresa concorrente, comentar o jogo de futebol da véspera etc. – todos esses assuntos fazem parte da linguagem no trabalho, uma vez que favorecem trocas na situação de trabalho.

A linguagem sobre o trabalho – opção teórica desta pesquisa – é uma dimensão das práticas de linguagem que vem ganhando corpo e recebendo grande atenção nos estudos da Análise do Discurso de base enunciativa (DAHER;

ROCHA; SANT'ANNA 2002), em especial naqueles que tomam como dispositivo metodológico a observação do que diz o trabalhador sobre sua atividade em situação de entrevista. Quando se pensa essa linguagem, é comum a associação direta entre pesquisador e entrevistado e a fala sobre o trabalho tomada apenas como uma iniciativa do pesquisador, que impõe um tema aos operadores como “artifício” metodológico (LACOSTE 1998). Entretanto, existe outra dimensão que é a fala desses trabalhadores entre si sobre sua prática estando no interior dessa atividade ou fora dela. Segundo Lacoste (1998: 16), “o trabalho é mencionado para ser comentado, avaliado, registrado na memória, para que as pessoas se justifiquem ou por mil outras razões que surgem no momento”.

A fala sobre o trabalho, além de ser uma das formas de se ter acesso ao trabalho de quem o opera, está diretamente relacionada à produção de saberes, uma vez que é uma forma de aproximação do trabalho por intermédio do próprio trabalhador e do que diz ser sua atividade. Portanto, falar sobre o trabalho significa *aprender* com o trabalhador como ele vivencia determinada situação e implica construir com ele no momento mesmo da situação de enunciação os saberes sobre o trabalho.

Como afirma Bakhtin, o conhecimento de um objeto não é o mesmo que o conhecimento de um indivíduo; um objeto exige um conhecimento unilateral, ao passo que o indivíduo, ao mesmo tempo em que fala de si, produz conhecimento sobre si para o outro, ou seja, precisa do outro para conhecer a si mesmo: “Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro” (BAKHTIN 2003: 341). Nesta pesquisa, essa troca possibilitará a construção coletiva de saberes sobre o trabalho do professor de espanhol de cursos livres e de escolas regulares.

Os participantes da pesquisa

Tendo em vista o objetivo de analisar a fala dos professores de espanhol que trabalham no CL e no ER em questão, estabeleci, como primeiro recorte, que os docentes deveriam trabalhar em cursos livres de idiomas e escolas do ensino regular em concomitância. Isso se explica pelo fato de esses professores, com a dupla experiência, poderem falar sobre o trabalho a partir de um lugar privilegiado, com um olhar de quem vivencia as situações que se constroem em instituições de ensino de natureza tão diversa; é o olhar de quem está dentro, lidando com as prescrições e renormalizando constantemente a atividade (SCHWARTZ 2010) em espaços diferentes de trabalho.

Para a seleção dos professores, realizei contato com docentes do meu âmbito profissional, tendo em vista que sou professora de escolas públicas de

nível fundamental e médio. Isso facilitou o acesso aos docentes do ensino regular, mas não necessariamente àqueles que trabalhavam no CL e no ER, pois, apesar de grande parte desses profissionais já haver trabalhado em cursos livres, ao adquirir a matrícula no ensino básico, muitos optaram por trabalhar apenas na escola, o que não deixa de ser uma questão importante a se pensar sobre a natureza dos cursos livres e as relações de trabalho que se estabelecem ali³.

Outra via de acesso aos professores foram os contatos mantidos com antigos coordenadores de cursos livres em que trabalhei. Entretanto, opostamente às situações encontradas na escola, aqueles que se dispuseram a participar da pesquisa trabalhavam apenas em escolas de idioma – alguns em mais de uma empresa de ensino livre⁴.

Diante dessas dificuldades, apenas três professoras preenchiam os pré-requisitos estabelecidos pela pesquisa e aceitaram o convite: a primeira se graduou comigo; a segunda também estudou comigo e na época da pesquisa atuava em uma rede pública de ensino em que trabalhei; e a terceira à época trabalhava em uma das escolas públicas em que eu atuava.

É importante dizer que o fato de o coletivo da pesquisa ser constituído por um número reduzido de participantes não desqualificou a investigação, tendo em vista que não havia intenção no trabalho de criar generalização de resultados. Do ponto de vista dos estudos do trabalho e do discurso, a atividade, e tudo que a envolve, é observada de maneira singular. Em nosso caso, a análise da fala das professoras sobre o seu trabalho se deu a partir do entendimento da singularidade que havia no fazer de cada uma das envolvidas sem perder de vista as questões comuns ao trabalho das três. Nesse sentido, embora pudesse vir a interferir no processo de construção dos dispositivos metodológicos, a quantidade de participantes não mudaria o foco da investigação.

A escolha dos sujeitos da pesquisa não considerou o nível de ensino de atuação dos docentes no ER – fundamental, médio – ou no CL – básico, intermediário, avançado etc. –, mas levou em conta o perfil das instituições – as escolas do ER eram todas públicas e os cursos, privados e grandes franquias. Esse traço foi considerado pelo fato de o CL e o ER se configurarem em espaços com propostas pedagógicas bastante distantes no que tange ao ensino de lín-

³ Esse fenômeno de migração maciça dos docentes de cursos livres para o ensino regular envolve, entre outras coisas, questões que dizem respeito à formação e às relações de trabalho. Para aprofundar o assunto, ver Freitas, 2010.

⁴ Muitos docentes dos cursos livres que contatei ainda não haviam concluído o curso de licenciatura e, por isso, ainda não possuíam habilitação para atuar no ensino regular.

guas adicionais. Por conseguinte, pressupunha-se que o trabalho do professor seria também bastante peculiar.

Quanto à delimitação de as escolas do ER serem públicas, a razão, em grande parte, se encontra no fato de as aproximações que o CL vêm tentando estabelecer com o ER ainda não terem obtido êxito na escola pública com relação ao espanhol, ao menos no âmbito do Rio de Janeiro. Diferentemente da escola particular, onde em muitos casos, a oferta da língua adicional fica a cargo de parcerias com cursos livres de idiomas⁵, na escola pública, essas tentativas vêm sendo frustradas, ratificando, assim, o distanciamento entre esses dois espaços.

Outro aspecto considerado na seleção foi que, além de trabalhar no ER e no CL em concomitância, os professores deveriam estar atuando em sala de aula mesmo que acumulassem outras funções na escola e/ou no curso. Está claro na referida pesquisa que a atividade de trabalho do professor vai muito além daquilo que desenvolve no espaço escolar e em sala de aula mais especificamente, mas o recorte neste caso foi importante para que as respostas no momento da entrevista e o debate no grupo de discussão pudessem convergir para situações e temas em comum.

Tenho consciência de que muitas das circunstâncias que foram desconsideradas – instituições, público que atende, localização etc. – poderiam influenciar nas imagens criadas sobre a prática do professor, contudo, também tinha a clareza de que esses recortes se tornariam bastante difíceis se levássemos em conta o grande número de cursos de idiomas e os mais variados métodos de ensino que utilizam, além dos diferentes públicos que recebem graças à facilitação do acesso – em termos econômicos – de diferentes classes sociais. O recorte por instituições de ensino regular tampouco facilitaria o trabalho, haja vista os diferentes níveis de ensino e a singularidade das escolas – em termos de gestão dos recursos financeiros, autonomia, filosofia, localização etc.

A diversificação de experiências e formações dos sujeitos envolvidos na pesquisa são fatores que, acima de tudo, contribuiriam para a diversidade de falas sobre o trabalho. Apresento abaixo breve descrição das professoras.

⁵ Esse tema é discutido no capítulo 1 da dissertação que deu origem a esse artigo: FERNANDES, Michele de Souza dos Santos. *Ensino regular e curso livre de idiomas: a fala do professor de espanhol sobre o seu trabalho*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

Carla

Tem entre 25 e 35 anos e é graduada em Português-Espanhol por uma universidade pública do Rio de Janeiro. Trabalha há mais de cinco anos em uma unidade de um curso livre de idiomas e há quatro anos em outro, além de duas escolas públicas: há três anos, em uma unidade da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro e, há dois, em uma da rede pública de um município também do Estado do Rio.

Érica

Tem entre 30 e 35, é graduada em Português-Espanhol pela mesma universidade pública do Rio de Janeiro em que estudou Carla. Possui especialização na área de ensino de espanhol e mestrado na área de Letras, ambos realizados na mesma universidade em que se graduou. Trabalha há 12 anos em um curso livre de idiomas, cujo ingresso, porém, se deu como docente de inglês. Com o espanhol, trabalha nessa empresa por pouco mais de 5 anos. Também é docente há 5 anos da rede municipal.

Laura

Tem entre 35 e 40 anos, é graduada em Português-Espanhol por uma universidade particular do Rio de Janeiro. Trabalha há 10 anos em um curso livre de idiomas e há pouco mais de 1 ano em uma escola pública da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro. No curso livre, além de professora, Laura já trabalhou durante alguns anos como coordenadora.

Escolhidos os sujeitos, nosso passo seguinte foi pensar um dispositivo e desenvolver uma metodologia que desse conta dos diferentes propósitos da pesquisa. Nossa escolha, como já antecipamos, foram os dispositivos entrevista (EC) e grupo de discussão (GD). Nos próximos itens, trataremos de cada um e de sua importância na pesquisa.

Os dispositivos metodológicos: a entrevista e o grupo discussão

A escolha do dispositivo metodológico, nesta pesquisa, deveria passar pela necessidade de conhecer o universo em que se insere o professor, sua formação, suas experiências de trabalho e as instituições em que desenvolve sua tarefa a fim de nos aproximar dos participantes da pesquisa. Deveria também passar por um dos principais objetivos da investigação: construir saberes sobre o trabalho dentro de uma perspectiva dialógica (BAKHTIN 1995: 2003). Para isso, parecia interessante confrontar os ditos sobre o trabalho do professor e os pontos de vista das docentes participantes sobre esses ditos a fim de verificar

no debate de ideias, concordâncias, discordâncias e tudo que pudesse desconstruir certas imagens sobre o trabalho do professor do CL e do ER, construir coletivamente outras imagens ou ratificar as mesmas, quem sabe.

Num primeiro momento, todas as expectativas foram depositadas na ferramenta entrevista, que logo foi transformada – erroneamente – numa ancoragem capaz de dar conta da pesquisa e levar a atingir todos os objetivos propostos por ela. Entretanto, no processo de construção do roteiro para o evento, entre erros e acertos, foi possível perceber a necessidade de estabelecer limites claros para a relevância da entrevista, concebendo seus reais propósitos enquanto dispositivo metodológico.

Rocha, Daher e Sant’Anna (2004) entendem a entrevista como um dispositivo que não deve ser visto como uma ferramenta de acesso a uma informação com valor de verdade dita pelo entrevistado. Ela não é um mero instrumento de coleta de saberes, uma vez que existem diferentes perspectivas em jogo nesse evento. O olhar de quem entrevista, por exemplo, é o olhar do outro, que ocupa um lugar distinto daquele que fala sobre si ou que é motivado a dar informações. Segundo Amorim (2007: 12), “entre o discurso do sujeito a ser analisado e conhecido e o discurso do próprio pesquisador que pretende analisar e conhecer, uma vasta gama de significados conflitivos e mesmo paradoxais vai emergir”. A autora diz, ainda, que é preciso renunciar à ilusão de que os discursos são transparentes. Deve-se, portanto, ver certa opacidade nos discursos que circulam no contexto da entrevista. Essa opacidade é uma via de mão dupla, tendo em vista que, se por um lado o entrevistado não é o portador da verdade, por outro, o pesquisador não é o detentor de um saber acadêmico pronto, que, do seu lugar de pensador, vem, através da entrevista, apenas confirmar suas teorias pré-concebidas.

A entrevista é, nesse sentido, um dispositivo enunciativo que dá materialidade a um texto co-construído pelos atores participantes (entrevistador e entrevistado); “um texto construído a várias mãos” (ROCHA; DAHER; SANT’ANNA 2004). Os autores afirmam, ainda, que a entrevista possibilita a reunião de uma gama de textos que se encontram dispersos e aos quais não se teria acesso, em muitos casos, senão através desse dispositivo. Na pesquisa passei a entender a entrevista como possibilidade de acesso a textos que se relacionam à formação, às experiências e às situações de trabalho do professor de espanhol, tendo a clareza, entretanto, de que estes textos não estavam prontos, mas seriam recortados e construídos pelos participantes da entrevista e continuariam esse processo de construção no momento da análise.

Esse novo texto co-construído me aproximaria, de alguma forma, do trabalho do professor, apesar de que, como afirma Freitas (2010: 108), “numa perspectiva ergológica, a entrevista dá respostas sobre o trabalho num nível ‘ideal’, relacionado ao plano do prescrito, ou seja, de como os trabalhadores veem as suas atividades”. Algumas pesquisas apontam para a conjectura de que, na en-

trevista, ao falar sobre o trabalho, “o trabalhador falaria não exatamente sobre o que ele faz, mas sobre o que deveria fazer” (FREITAS 2010: 108).

Quanto ao formato do evento, a proposta inicial era de realização de entrevistas individuais, porém, ao estabelecer contato com as pesquisas de Kramer (2007) passei a conceber a entrevista coletiva como um dispositivo metodológico em consonância com a perspectiva dialógica que deu suporte à investigação. No próximo item descreveremos em que consiste esse formato de entrevista e sua construção na pesquisa.

A entrevista coletiva

Este tipo de entrevista é concebido frequentemente no senso comum como um evento midiático em que jornalistas são convidados a ouvir e fazer perguntas para um ou mais entrevistados, ou seja, há vários entrevistadores direcionando perguntas a um número reduzido de entrevistados. É a chamada coletiva de imprensa. Entretanto, nas pesquisas acadêmicas, tem-se observado o uso da entrevista coletiva (EC) como dispositivo metodológico tomando outros contornos. Enquanto na coletiva de imprensa o(s) entrevistado(s) limita(m)-se a responder o que é inquirido por vários entrevistadores, na EC sob a perspectiva de Kramer (2007), é possível notar que há apenas um entrevistador – o pesquisador – realizando perguntas a diferentes entrevistados no mesmo evento. Além disso, embora este único entrevistador seja o responsável pelo encaminhamento das perguntas, ele não é o único que pode assumir esse papel.

O diferencial da EC está justamente no fato de outros participantes poderem ocupar a posição do entrevistador, interrompendo, intervindo, completando a resposta dos demais entrevistados, comentando e expondo sua opinião. Ao relatar uma experiência bem-sucedida, Kramer (2007: p. 73) afirma que “nas entrevistas coletivas, as pessoas se mostraram mais espontâneas, faziam perguntas umas às outras, mudando, portanto, de lugar, e assumindo o que seria o papel do entrevistador”.

Para chegar à decisão quanto à escolha da entrevista coletiva em detrimento da individual, alguns questionamentos foram feitos e receios colocados em jogo. Algumas das perguntas que me fiz foram: qual é o papel que cumpre a entrevista numa pesquisa que procura analisar a fala do professor sobre o seu trabalho? O que se espera do professor participante desse evento? Esses e outros questionamentos convergiam não só para a necessidade de ter acesso àquilo que o docente diz sobre si e sobre as instituições onde trabalha, mas também para o entendimento da EC como um espaço discursivo que contribui para a construção da imagem do professor. O que o professor diz ao pesquisador e ao coletivo da pesquisa sobre sua formação, sobre as suas experiências e sobre as

instituições em que trabalha tem não só o caráter de informar, mas também o de incidir diretamente sobre o participantes, possibilitando a construção do lugar de onde cada docente fala no momento da entrevista e no espaço do grupo de discussão.

Nesse sentido, a EC nesta pesquisa teve como função principal permitir à pesquisadora e às participantes obter informações sobre a formação, as experiências e sobre a situação de trabalho umas das outras.

Respondidos os questionamentos, faltava ainda eliminar – ou dialogar com – o receio de trabalhar com esse formato de entrevista: como conduzir o processo? Que lugar, ou lugares, ocupo neste processo? O de pesquisadora? O de professora do ER e ex- professora do CL? Qual seria a hora de falar e de calar?

Essas dúvidas se colocaram diante do novo e só começaram a ser desfeitas a partir do momento em que entendi que as entrevistas individuais e coletivas não são uma simples reorganização dos entrevistados e um arranjo dos enunciados. Elas têm objetivos específicos e revelam diferenças significativas no que diz respeito à diversidade desses enunciados, à hierarquia, à distribuição do poder e aos sentidos construídos sobre o trabalho. Segundo Kramer (2007: 64) na EC, “como não só o pesquisador detém autoridade para fazer perguntas ou comentários sobre a fala dos entrevistados, a influência do poder e da posição hierárquica parecem diminuir”. De fato, não só o papel de entrevistador e entrevistados muda como também os sentidos construídos na enunciação tomam outros contornos.

O roteiro de entrevista pensado para o evento também merecia atenção já que demandaria pensar tipos de perguntas e uma ordenação que favorecessem o formato coletivo escolhido como dispositivo. Assim, o roteiro concebido para a EC foi inspirado na proposta de Daher (1998). Vale dizer que, embora tenha sido concebido originalmente para uma circunstância específica, o roteiro proposto pela pesquisadora vem se expandindo em pesquisas com objetivos diversos, atendendo a novas circunstâncias (FREITAS 2010). Nesta pesquisa, sua estruturação se deu a partir da constituição de blocos temáticos, onde se apresentam objetivos, questionamentos, conjecturas, os quais dão origem a perguntas específicas. Os objetivos aqui descritos não são aqueles estabelecidos para a pesquisa, mas os que nos levaram a formular as perguntas de cada bloco.

Os blocos temáticos foram divididos e nomeados da seguinte forma: 1) O professor de espanhol e sua formação; 2) O professor de espanhol e suas experiências 3) O professor de espanhol e seu trabalho no CL e no ER. Sobre as perguntas, embora a construção do roteiro tenha levado em conta o formato da EC, as perguntas foram elaboradas de modo que o encaminhamento dado no momento do evento fosse para que cada um respondesse individualmente. Mesmo havendo as eventuais, e necessárias, interrupções, complementações e

réplicas por parte de outros participantes e da pesquisadora, todos teriam a oportunidade de responder às perguntas dos blocos. Segue abaixo o roteiro elaborado para a EC.

Blocos temáticos		
Bloco 1	Bloco 2	Bloco 3
O professor de espanhol e sua formação	O professor de espanhol e suas experiências	O professor de espanhol e seu trabalho no CL e no ER
Objetivos		
Obter informações sobre a formação do professor de espanhol que atua no CL e no ER em concomitância.	Identificar as experiências de trabalho do professor de espanhol.	Depreender o que diz o professor sobre seu trabalho no CL e no ER.
Conjecturas		
Relato de experiências como estudantes em cursos de idiomas; Relato da formação inicial no Curso de Letras; Relato de Cursos de formação continuada.	Relato de experiência de trabalho em diferentes cursos livres de idiomas; Relato de experiência em escolas públicas e particulares do ensino regular.	O docente relata suas atribuições no CL e no ER e ressalta as diferenças entre a dinâmica de trabalho nessas instituições; O professor atribui às condições em que o ensino se processa o fator determinante para a renormalização do seu trabalho.
Perguntas		
1) Como se deu sua formação como professor de espanhol? 2) Ainda realiza estudos relacionados ao espanhol?	1) Em quais instituições você trabalhou como professor de espanhol e durante quanto tempo?	1) Onde você trabalha atualmente? 2) Que cargo (s) você ocupa nessas instituições? 3) Fale um pouco sobre o trabalho que desempenha nessas instituições e o processo pelo qual passou para ingressar nelas. 4) Você acha que no processo de ingresso foi levada em conta sua experiência em outras instituições ou a sua formação? 5) Você vê relação entre o processo pelo qual passou

Quadro 1: Roteiro elaborado para o evento entrevista coletiva (EC)

O grupo de discussão

Após a escolha da EC, faltava, ainda, uma possibilidade de confrontar os textos que circulam sobre o professor de espanhol do ER e do CL com aquilo que esses próprios docentes teriam a dizer sobre seu trabalho, de forma que o debate de ideias viesse à tona. Foi preciso, então, avaliar a necessidade de agregar outro dispositivo. A opção, portanto, foi trabalhar com a entrevista coletiva (EC) e com o grupo de discussão (GD).

O grupo de discussão – *focus group* – é método de investigação utilizado desde a década de 1920. Seu foco, na época, era a análise de mercado e, um pouco mais tarde, ganhou muita força em estudos sociológicos voltados para a opinião pública. Mais recentemente, vem ocupando espaço considerável em investigações voltadas para a análise etnográfica (KJAERBECK 2001). O grupo consiste em uma organização de pessoas selecionadas e convidadas a participar de uma discussão que gira em torno de um tema ou de temas escolhidos previamente pelo pesquisador. Durante o evento, destaca-se a figura do moderador, cuja função é não apenas de participar da discussão, mas de garantir que sejam discutidos todos os temas propostos, fazendo intervenções oportunas (KJAERBECK 2001).

Em nossa investigação, o grupo foi composto pelos mesmos participantes da EC: três professoras de espanhol que atuam em CLs e escolas do ER em concomitância. O moderador foi a própria pesquisadora, responsável também pela seleção e organização dos temas.

O GD parece ser um importante espaço de reflexão e construção de saberes sobre o trabalho do professor. Segundo Kjaerbeck (2001: p.47), “no hay duda de que los focus groups nos proporcionan un acceso especial al conocimiento, la opinión y la motivación de los participantes en relación con los asuntos planteados”⁶. No GD, o coletivo tem a possibilidade de construir sentidos sobre a atividade ao mesmo tempo em que se constrói como sujeitos.

Nosso objetivo, com o GD, portanto, foi possibilitar a confrontação entre as reflexões que as professoras fazem sobre o seu trabalho e os ditos exteriores a ele a fim de que o debate de ideias produzisse textos construídos num processo dialógico. Se com a EC temos a possibilidade de acessar determinados textos que revelam aspectos do trabalho das docentes, com o GD a proposta é a de estimular a fala sobre o trabalho, promovendo o debate e a exposição de

⁶ Tradução nossa: “não há dúvida de que os *focus group* nos proporcionam um acesso especial ao conhecimento, à opinião e à motivação dos participantes em relação aos assuntos abordados”.

diferentes pontos de vista a fim de construir saberes sobre o trabalho das professoras no CL e no ER. Para Kjaerbeck (2001: 47),

*al contrario de lo que sucede con las entrevistas, aquí tenemos ocasión de oír y observar a los participantes expresando sus puntos de vista, sus experiencias, etc., en un contexto que se parece a su ambiente social habitual, i.e., cuando se relacionan con gente de su mismo grupo.*⁷

A preparação do GD teve início com a coleta e seleção de textos que trazem ditos sobre o trabalho do professor de línguas adicionais, em especial de espanhol. São crenças, opiniões, teorias extraídas de documentos oficiais, relatos de professores de espanhol coletados em contextos diferentes através de leituras, realização da revisão bibliográfica, participações em eventos que tratavam da temática e reuniões pedagógicas. Os mesmos foram colhidos pela pesquisadora através de anotações por conterem algum ponto polêmico ao tratar do professor, de seu trabalho, de sua experiência e de sua formação, e apresentados ao coletivo da pesquisa com o intuito de estimular o debate com essas vozes, a reflexão crítica e a tomada de consciência sobre si mesmo e sobre sua própria prática.

Acerca dos textos citados anteriormente, ao final do período da revisão bibliográfica, já haviam sido coletados quatorze fragmentos orais e escritos, de documentos oficiais, pesquisas acadêmicas, reuniões pedagógicas, debates em eventos acadêmicos, conversas informais com outros docentes. Apesar da diversidade de fontes, os textos têm em comum imagens discursivas do professor de espanhol do CL e do ER e do seu trabalho nessas instituições. Foram selecionados entre os quatorze, dez textos que tratavam especificamente do professor de espanhol, de seu trabalho e de sua formação, dos quais foram mantidos oito, já que os outros dois traziam questões muito semelhantes aos já selecionados. Observou-se também que havia mais fragmentos que tratavam do curso do que da escola. Para que houvesse um equilíbrio, foram descartados três.

Os cinco textos selecionados têm, em comum, vozes que representam discursivamente o professor de espanhol, seu trabalho e sua formação, e colocam, direta ou indiretamente, o docente do CL em oposição ao docente do ER. Essa oposição pode gerar debates bastante significativos tendo em vista que nossos sujeitos da pesquisa trabalham no curso e na escola.

⁷ Tradução nossa: “ao contrário do que ocorre com as entrevistas, aqui temos a oportunidade de ouvir e observar os participantes expressando seus pontos de vista, suas experiências, etc., em um contexto que se parece com seu ambiente social habitual, isto é, quando se relacionam com pessoas de seu grupo”.

A partir do que foi explicitado, seguem os fragmentos selecionados:

Excerto 1

“O ensino de língua estrangeira na escola pública muitas vezes é precário porque o professor proficiente na língua prefere trabalhar no curso e fica na escola aquele que não tem tanto domínio da oralidade.” (professor de espanhol de uma rede municipal)

Excerto 2

“[...] o sistema educacional brasileiro coloca no mercado de trabalho professores despreparados e muitos recorrem aos cursos de especialização em busca de uma regraduação, o que naturalmente não encontram. Esse contexto reforça, dia a dia, o preconceito de que só se aprende língua estrangeira em cursos livres (DUTRA E MELLO, 2004, p. 37).” (*OCEM - Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio* 2006: 88-89.)

Excerto 3

“O grande choque foi como conseguir controlar 40 pessoas numa sala de aula, estando preocupado com o conteúdo a passar, com uma cobrança da escola, um livro enorme, coisas que num cursinho poderia até contornar melhor, devido ao número de pessoas, de alunos ser mais reduzido.”(Relato de professor do curso livre e do ensino regular extraído de Cristóvão, 2010.)

Excerto 4

“É sempre importante lembrar que lugar de aprender línguas estrangeiras é na escola de educação básica. Tão importante para a formação e a inclusão social do indivíduo, a aprendizagem das habilidades de ler, falar, ouvir e escrever em outras línguas não deve ou não precisa ser um privilégio exclusivo das camadas favorecidas.” (PNLD, 2011. Língua Estrangeira Moderna. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica 2010: 11.)

Excerto 5

“Soubemos, FME, que o Diretor do IC esteve hoje em uma reunião com você, com a presença dos professores recém-empossados. Soubemos que foram divulgadas as seguintes notícias: o Cervantes capacitará esses docentes de espanhol e, no futuro, planeja-se a oferta de cursos oferecidos pelo Instituto aos alunos da rede.[...]Há também muitos outros professores de espanhol por este país afora, que podem não ter tantos títulos, mas que conhecem as nossas escolas, os nossos alunos. Eles foram, inclusive, aprovados no recente concurso para a sua rede de escolas. Garantimos que eles têm mais a ensinar sobre espanhol no Brasil ao Cervantes que o Cervantes a eles.” (Carta da professora Luciana Maria Almeida de Freitas à Fundação Municipal de Educação de Niterói – FME).

O evento

O primeiro evento a se realizar foi um piloto com Laura. Isso ocorreu porque foram muitas as tentativas de realizar a EC e o GD com as três professoras, sem grande sucesso. Numa delas, quando tudo parecia organizado para a realização, Érica teve de desmarcar por motivos pessoais. Laura, por sua vez, alertou que não poderia participar do evento caso ocorresse em outro momento, por motivo de viagem. Ainda assim, não havendo outra possibilidade, tivemos de reagendar o encontro. Por conta disso, a EC e o GD se realizaram com apenas duas professoras e a participação de Laura se converteu em entrevista-piloto.

Embora a entrevista individual realizada com Laura não tenha dado muitas mostras de como as perguntas e os temas selecionados funcionariam em grupo, a experiência foi importante para verificar a relevância dos fragmentos analisados e as contribuições das perguntas do GD para o acesso a determinadas informações sobre a atividade de Laura no ER e no CL. Isso nos deu indícios de que as perguntas da EC e os fragmentos do GD estavam de acordo com nossa proposta. Além disso, apesar da adequação dos fragmentos, o evento piloto nos permitiu observar que havia um desequilíbrio na quantidade de textos relacionados ao CL e ao ER, o que levou a docente a tratar mais do curso do que da escola. A partir dessa constatação, foram eliminados alguns fragmentos a fim de equilibrar a discussão, conforme mencionado no item anterior.

O evento constituído da EC e do GD ocorreu no dia 3 de janeiro de 2013 e contou com a presença de Carla e Érica. O local escolhido foi o apartamento da Carla, devido à facilidade de acesso a transporte na região. Além disso, a residência se localiza em rua tranquila, com pouco movimento de carros, o

que contribuiu para a concentração das participantes e para a qualidade das gravações.

O evento se dividiu em duas partes: a primeira foi a realização da EC, que durou em torno de 35 minutos, e a segunda, o GD, de duração aproximada de 45 minutos. A gravação teve início às 10h30 aproximadamente, e, antes da realização do evento propriamente, foram feitas as seguintes colocações:

- 1) agradecimento às professoras pela participação na pesquisa e no evento, que estava ocorrendo no período correspondente às férias escolares devido aos muitos desencontros até chegar àquele momento;
- 2) esclarecimento sobre o registro em áudio da entrevista e solicitação de autorização para sua continuidade. Neste momento, a pesquisadora salientou que o nome das professoras seria alterado de modo a preservar sua identidade e que, na transcrição do áudio o nome das instituições citadas que se relacionassem diretamente às professoras seria omitido;
- 3) explicação sobre os momentos que constituiriam aquele evento e como se desenvolveria a EC e o GD. Sobre a EC, a pesquisadora explicou que as mesmas perguntas seriam feitas às duas entrevistadas separadamente, entretanto, as participantes teriam a oportunidade de fazer acréscimos, observações, questionamentos a partir das respostas da outra. Sobre o grupo de discussão, explicou-se que as duas participantes receberiam 5 fragmentos cada uma – os mesmos fragmentos – para que pudessem ler e comentar relacionando-os ao trabalho, à experiência e a sua formação enquanto professoras de espanhol.

Feitos os esclarecimentos, dei início à EC realizando as perguntas individualmente e silenciando no momento em que as professoras respondiam. Quando alguma informação não era suficientemente clara, esperava a pausa das entrevistadas e realizava perguntas adicionais. No início, as professoras pareciam tensas e preocupadas em responder “adequadamente” ao que era perguntado. As respostas eram curtas, bastante pausadas e constantemente reelaboradas, corrigidas. Porém, conforme foram esquecendo a presença do gravador, passaram a se ouvir mais e a complementar suas respostas a partir do que ouviam na resposta da outra.

Quanto ao GD, como já foi explicado, cada professora recebeu 5 fragmentos de textos em papéis coloridos para facilitar a identificação na hora da escolha. Antes de começar a discussão, tiveram a oportunidade de ler todos os excertos e, alternadamente, cada uma escolhia um papel, dizia a cor – para que a outra identificasse rapidamente entre os seus – e lia em voz alta. A partir daí foi explicado que poderia dar início à discussão aquela que se sentisse mais à vontade para começar a abordar o tema e expor seu ponto de vista. Entretanto, naturalmente, dava sua contribuição inicial a professora que escolhia o fragmento e o lia.

O evento transcorreu com tranquilidade e foi finalizado depois de todos os temas terem sido abordados e as professoras se sentirem satisfeitas com as colocações feitas no GD. No encerramento, mais uma vez, a pesquisadora fez os devidos agradecimentos e finalizou a gravação.

Após a realização do evento, foi possível perceber mais claramente uma aproximação natural entre a EC e o GD, propiciada, por um lado, pela escolha da realização de um único evento abarcando os dois dispositivos e, por outro, pelo fato de ambos os dispositivos serem coletivos e contarem com a participação das mesmas docentes. Essas escolhas criaram uma continuidade na passagem de um dispositivo ao outro e favoreceram, em maior ou menor grau, trocas verbais que extrapolaram a relação entrevistador-entrevistado, já que em ambos se gerou algum tipo de discussão entre as participantes.

Essa continuidade pode, de alguma forma, levar a crer que a proposta de ambos os dispositivos se sobrepôs. Contudo, apesar da linha aparentemente tênue que os separa, é importante deixar claro que, nesta investigação, a EC e o GD têm objetivos bastante específicos: com a primeira, visava-se o acesso a determinadas informações sobre as professoras e para isso conduzi o diálogo através de perguntas diretas que exigiam respostas específicas; e com o segundo, a proposta foi de gerar o debate, confrontando pontos de vista diferentes, e, para tal, o recurso mais propício foram os fragmentos de textos, mais abertos e que favoreciam a discussão.

Portanto, as perguntas e as informações trazidas na EC permitiram às docentes aprofundar o conhecimento sobre as outras entrevistadas. Como desdobramento, ajudou a prepará-las para o debate proposto no GD, uma vez que muitas questões levantadas na EC foram retomadas no momento do GD como argumento e fundamentação de pontos de vista, como questões que se relacionavam à natureza do trabalho nos cursos livres. Dessa forma, a imbricação entre EC e GD foi algo considerado por nós como positivo para a construção de relações dialógicas na fala sobre o trabalho.

Algumas considerações

Trazer a palavra do professor tem sido um caminho importante nas pesquisas discursivas por abrir ao docente um espaço onde ele pode falar sobre o seu trabalho e compartilhar suas experiências positivas e negativas. Embora desenvolva sua atividade em um espaço permeado de pessoas – alunos, professores, diretores, inspetores etc. –, o trabalho do professor em algumas instituições é, aparentemente, solitário. Nas escolas em que há um momento para a discussão sobre o trabalho – centros de estudos, reuniões de planejamento – essa sensação de isolamento diminui, entretanto, quando não existe ao menos

este momento, muitas vezes, o professor acredita lidar sozinho com as dificuldades do seu cotidiano e com a construção de soluções para os desafios que surgem.

Portanto, nesta pesquisa interessaram, principalmente, as discussões que se estabeleceram em torno da formação das professoras participantes, as experiências de trabalho em escolas e cursos livres de idiomas e o trabalho nas instituições de CL e ER em que atuavam no período do desenvolvimento da pesquisa. O acesso à fala das professoras se deu a partir de uma entrevista coletiva e de um grupo de discussão do qual fizeram parte duas professoras: Carla e Érica.

O fato de a pesquisa ter como objeto de análise a fala sobre uma atividade humana fez com que a própria investigação fosse influenciada pelos sujeitos envolvidos e suas questões pessoais. De fato, a composição do coletivo da pesquisa teve de superar diferentes obstáculos, como encontrar professores que atendessem ao recorte estabelecido – que trabalhassem no CL e no ER em concomitância – e que aceitassem se envolver na pesquisa; e estabelecer contato com profissionais com dupla ou tripla jornada, conciliando horários de professores com cargas de trabalho diversificadas. Algumas vezes, mesmo após a formação do coletivo, quando estávamos na iminência de realizar o evento, alguma dificuldade nos impedia: problemas pessoais dos sujeitos, afastamento da escola e/ou do curso de algum professor, desistências devido a mudanças de horário na instituição de trabalho; tudo contribuiu para dar novos contornos à pesquisa.

Em lugar de culpabilizar as professoras participantes pelos sucessivos desencontros, foi preciso ampliar a reflexão e entender que muitos desses problemas foram consequência da escolha dos dispositivos metodológicos: a EC e o GD. A opção pelo trabalho coletivo foi um risco assumido conscientemente. Um risco necessário tendo em vista nossa convicção de que toda prática de linguagem envolve diálogo para a produção de sentidos. A perspectiva dialógica adotada na pesquisa nos levou a buscar mecanismos para compartilhar experiências e saberes sobre o trabalho.

O uso desses dois dispositivos se fez necessário, por um lado, para o acesso a informações sobre as professoras e sua atividade – no caso da EC – e, por outro, para o confronto das docentes com diferentes ditos sobre seu trabalho – no caso do GD. A partir dos dois dispositivos, construídos coletivamente, surgiram discussões calorosas, apaixonadas, realistas e contundentes sobre o trabalho no CL e no ER e sobre as imagens de professor desses espaços.

A troca verbal na EC possibilitou às docentes repensar sua fala a partir da fala da outra, concordando, discordando e ampliando as informações fornecidas. O GD, por sua vez proporcionou um verdadeiro debate de vozes ao estabelecer um confronto entre os pontos de vista das docentes e os ditos so-

bre o seu trabalho presentes em fragmentos analisados. A recuperação de diferentes vozes contribuiu para a desconstrução de estereótipos do professor do ER e do CL e para a construção de outras imagens.

Dessa forma, com o processo de construção dessa investigação, passamos a entender o dispositivo metodológico não como uma ferramenta que se encaixa na pesquisa; tampouco consideramos que a pesquisa deva servir aos propósitos de um dispositivo já construído. Passamos, portanto, a conceber a relação entre os dispositivos metodológicos adotados e a pesquisa como um processo contínuo de construção. Enquanto a pesquisa se consolida, os dispositivos se configuram e acabam por reconfigurar a própria pesquisa. Foi um movimento de mão-dupla que promoveu a construção do caminho enquanto este era trilhado.

Referências bibliográficas

AMORIM, M. A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In: FREITAS, M.T; SOUZA, S.J; KRAMER, S. *Ciências humanas e pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2007, p. 11-25.

APEERJ. *Espanhol na escola é coisa séria, FME de Niterói!* Jan. 2011. Disponível em <<http://apeerj.blogspot.com.br/2011/01/espanhol-na-escola-e-coisa-seria-fme-de.html>>. Acesso em 29 abr. 2013.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRASIL. MEC-SEB. *Guia de livros didáticos: PNLD 2011 – Língua Estrangeira*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010. Disponível em <<http://www.fn-de.gov.br/programas/livro-didatico/guias-de-livro-didatico>>. Acesso em 29 abr. 2013.

_____. *Orientações Curriculares Nacionais de Línguas Estrangeiras para o Ensino Médio – Língua Espanhola – (OCEM)*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

CRISTÓVÃO, L. S. G. *Ethos e práticas identitárias: um estudo das imagens de si no discurso de professores de Espanhol Língua Estrangeira*. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2010.

DAHER, D. C. Quando informar é gerenciar conflitos: a entrevista como estratégia metodológica. *The ESpecialist*, v. 19, n. especial, 1998, São Paulo: Educ, p. 287-303.

FRANÇA, M. B. *Uma comunidade dialógica de pesquisa: atividade e discurso em guichê hospitalar*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2007.

FREITAS, L. M. A. *Da fábrica à sala de aula: vozes e práticas tayloristas no trabalho do professor de espanhol em cursos de línguas*. 2010. 309 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

KJAERBECK, S. “Nosotros los españoles” y “los de afuera”: un estudio de *focus group* sobre la identidad cultural y la formación de opinión. In: _____. *Discurso y Sociedad*. Barcelona, v. 3, n. 1, 2001, p. 43-74.

KRAMER, S. Entrevistas coletivas: uma alternativa para lidar com diversidade, hierarquia e poder na pesquisa em Ciências Humanas. In: _____. FREITAS, M. T; SOUZA, S. J. (Org.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

LACOSTE, M. Fala, atividade, situação. In: DUARTE, F.; FEITOSA, V. (Org.). *Linguagem e trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Lucerna, 1998.

NOUROUDINE, A. A linguagem: dispositivo revelador da complexidade do trabalho. In: SOUZA-E-SILVA, M. C. P.; FAÏTA, D. *Linguagem e trabalho: construção de objetos de análise no Brasil e na França*. São Paulo: Cortez, 2002.

ROCHA, D; DAHER, D. C; SANT’ANNA, V. L. A. A entrevista em situação de pesquisa acadêmica: reflexões numa perspectiva discursiva. *Polifonia*, v. 8, Cuiabá, 2004.

SCHWARTZ, Y. Trabalho e Ergologia. In: _____. DURRIVE, L. *Trabalho e Ergologia: conversas sobre a atividade humana*. 2. ed. Niterói: Editora da UFF, 2010.

Resenhas

LACLAU, Ernesto. *A razão populista*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

Gustavo Walter Spandau¹

La editorial Três Estrelas ha publicado recientemente una de las obras fundamentales del filósofo político Ernesto Laclau: *A razão populista*. El autor, quien falleció el 13 de abril del corriente año, se encontraba radicado en Inglaterra desde los años setenta. Y fue allí que desarrolló la mayor parte de su obra, así como el ejercicio de la docencia universitaria en la Universidad de Essex, entre otras altas casas de estudios.

Pasó a ser más conocido para un público más amplio, fuera del ámbito académico, en la última década, especialmente por ser considerado un sostén ideológico de los gobiernos argentinos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Más allá de su real influencia sobre el “kirchnerismo”, la imagen labrada del ensayista por la mayor parte de los medios de comunicación argentinos fue bastante reduccionista y superficial, como la de un intelectual cuya idea central de la acción política se basaría en la mera confrontación de clases y la división polarizadora de la sociedad.

En virtud de ello, es de gran importancia la edición de esta obra en lengua portuguesa, a pesar de que su publicación original date del año 2005, realizada en Gran Bretaña bajo el título *On populist reason*. En el texto de marras, Laclau comienza preguntándose el porqué del tratamiento peyorativo y superficial del fenómeno populista. Es decir, esa visión reductora de ciertos medios masivos sobre las concepciones teóricas del filósofo también emerge de esos mismos medios y cierta clase política e intelectual en relación al populismo, que lo cataloga como un fenómeno vago e impreciso, además de manipulador de las masas, sin más profundidad.

¹ Alumno de Maestría en Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana (Universidade de São Paulo), abogado (Universidad de Buenos Aires) y Licenciado en Letras (Universidade de São Paulo). E-mail: gustavo.spandau@usp.br .

Por lo tanto, el autor osa y se sumerge en la cuestión del populismo como forma de construcción política, esbozando toda una formulación teórica al respecto que sustenta sus agudas reflexiones, haciendo un rescate de este tipo de procesos políticos e históricos. En la “Introdução à edição brasileira”, Laclau expresa que en esos ocho años que van de la edición original a ésta (del 2005 al 2013), varias cosas cambiaron en el mundo, y entre ellas observa una ofensiva “antipopulista” sobre algunos gobiernos que denomina “nacional-populares”. Podríamos decir que estas administraciones, como la de Rafael Correa en Ecuador, y la Argentina “kirchnerista”, por ejemplo, sufren un desgaste por el paso de los años en el poder, amén de encontrarse ante problemas estructurales de tipo social y económico que no consiguieron resolver del todo, sin adentrarnos en las causas de ello. Ahora bien, sin perjuicio de que la coyuntura, que a comienzos de los 2000 fuese más favorable a los regímenes nacional-populares latinoamericanos y actualmente no tanto, la problemática y las disquisiciones teóricas de Ernesto Laclau continúan vigentes y son una excelente oportunidad para profundizar sobre un importante fenómeno político desde un punto de vista diferente, en el sentido del rescate del “populismo” y bien fundamentado teóricamente.

El planteo del autor pasa por investigar a fondo la dicotomía populismo/institucionalidad, porque esa lucha contra el populismo se basaría hoy, por ejemplo, en ese desprecio del mismo por las reglas constitucionales y las libertades públicas, entre otros elementos. Para Laclau, lo importante es señalar que las “instituciones” no son neutras, sino que “representam a cristalização de relações de força entre os grupos” (p. 20) y cuando existe un proceso de profundos cambios sociales habrá un choque que llevará a la modificación de ese orden vigente. Es decir, las instituciones son el resultado de relaciones de poder que, llegado el momento, pueden sufrir modificaciones.

Va un poco más lejos, quizá demasiado para nosotros, y a modo de ejemplo de la lucha entre las “instituciones” y un gobierno “nacional y popular”, expresa que “um dos brados de guerra (...) da forças conservadoras [na Argentina era] impedir a modificação da Constituição neoliberal de 1994” (p. 20). La objeción sería que si bien la Carta Magna de 1994 fue promulgada en el auge del neoliberalismo, sus modificaciones fueron bien acotadas en virtud de la ley que convocó a la Asamblea Constituyente, que era bien específica sobre lo que trataría (reelección, Consejo de la Magistratura, etc.). Es decir, si las “fuerzas conservadoras” se agrupan en torno a la defensa de la Carta Magna actual, no es por mantener cláusulas neoliberales, sino para evitar simplemente la posibilidad de reelección presidencial. Era una constitución liberal cuando fue sancionada en el siglo XIX y lo continúa siendo. En síntesis, la relación de fuerzas en Argentina logró varias conquistas para el gobierno pero no consiguió modificar esa “institución” clave, que es la Constitución Nacional con sus “cláusulas pétreas”.

Sin perjuicio de ello, el planteo de Laclau pasa por deconstruir las bases subyacentes de esa defensa *per se* de la institucionalidad. Y se preguntará por qué esa “denigración de las masas” y ese tratamiento del fenómeno como algo vacío, superficial y sin contenido.

De esta forma, el autor estructura *A razão populista* en tres partes. Una primera parte, “A denigração das massas”, es en la cual observa la dificultad de quienes abordan el tema para definir y contextualizar el populismo. En sus propias palabras, “um traço persistente da literatura sobre o populismo é sua relutância – ou dificuldade – em dar ao conceito qualquer significado preciso” (p. 33). A partir de allí realiza un somero recorrido sobre esa literatura respecto al tema y concluye que la mayoría restringe el populismo a alguna variante histórica o termina dando una definición tan genérica que puede abarcar una enorme cantidad de movimientos sin mucho en común.

A fin de realizar un abordaje alternativo, Laclau afirma que la indagación debería ser no sobre qué es el populismo sino “a que realidade social e ideológica o populismo se aplica?” (p. 52). Es decir, desarmar la ecuación populismo superficial y vago vs. instituciones maduras y legítimas. Sin embargo, además de la acusación de vaguedad, el populismo adquirió desde antiguo una calidad como fenómeno anómalo o “aberrante”. A partir de allí, por medio de *A psicologia das multidões* de Gustav Le Bon y textos de Hippolyte Taine, entre otros, el pensador analizará ese derrotero desde el siglo XIX sobre el saber respecto a las masas. Son básicamente ideas que ven en negativo a la multitud en relación a la conducta individual pensante y racional para llegar a Freud, con quien se daría el gran avance en relación a la problemática entre el individuo, el grupo y el líder.

Esta primera parte nos lleva a ver cómo ese fenómeno político que fue subestimado y descartado, no fue pensado en su especificidad sino como “repúdio ao meio indiferenciado que é a ‘multidão’, ou o ‘povo’ em nome da estruturação social e da institucionalização” (p. 111). En síntesis, un recorrido que le permitirá elaborar teóricamente un concepto de “populismo”.

La segunda parte, “A construção do ‘povo’”, es quizá el segmento más complejo del libro, en el que Laclau profundiza su abordaje teórico a partir de categorías importantes como “significantes vacíos” y “cadena de equivalencias”. En definitiva, para el autor “vacuidade e indeterminação não devem ser consideradas fraquezas do populismo, mas pelo contrário, fatores de sua própria condição de existência. O nome do líder é esse significante vazio, vago e indeterminado (...)” (p. 15). Por su parte, el otro concepto fundamental, la “cadena de equivalencias”, es básicamente una suma de “demandas” no atendidas, que el sistema no consiguió solucionar o separar, que “dicotomizan” el espectro político en su calidad de “demandas populares” por oposición a “demandas democráticas”, que son las que consigue absorber la institucionalidad. Es decir,

para que nazca una configuración populista, según el filósofo, habrá una dicotomía entre el “pueblo” y el poder y una “articulação de demandas que possibilitam a emergência do ‘povo’” (p. 124), la “cadena de equivalencias”.

Finalmente, la tercera parte del libro, “Variações populistas”, deja claro que el fenómeno puede ser de derecha o de izquierda, pero también el populismo presenta una doble calidad, “se apresenta como subversivo para um estado de coisas e como ponto de partida para uma reconstrução mais ou menos radical [...]” (p. 255). En este segmento, el autor trae diversos ejemplos de populismos que encarnaron (o no) el fenómeno. Es particularmente interesante el caso de la Liga Norte, en la Italia de los noventa, como un fenómeno de construcción del “pueblo”, su “federalismo étnico” y su posterior fracaso.

En resumen, un libro con una sólida teoría para adentrarse profundamente en el fenómeno tan actual del populismo desde un punto de vista profundo y fundamentado, tratado como un proceso de construcción política como otros y no como una circunstancia superficial, vacío e intelectualmente pobre.

BUENO, Mónica. *Macedonio Fernández: la vida y la literatura. Itinerarios y escorzos de una poética de la inexistencia*. Alemania: Editorial Académica Española, 2013.¹

Marinela Pionetti²

Macedonio Fernández: la vida y la literatura. Itinerarios y escorzos de una poética de la inexistencia presenta un estudio original sobre el funcionamiento de la relación literatura-vida en la obra de este autor enfocado desde diversas ópticas, tales como la adscripción a una época, la vinculación con la vanguardia, las nociones de experiencia y comunidad, y la relación de Macedonio con otros escritores, intelectuales o pensadores. Mónica Bueno parte de una conceptualización sobre la figura del autor moderno y la relación vida/obra constitutiva de su definición para analizar las formas que asume esta función en Macedonio a través de los pares autor/escritor y autor/época. Eso le permite, por un lado, adelantar la hipótesis de que su figura se inserta en la fisura producida entre las nociones que conforman el primer par, en tanto asume formas ficcionales que exasperan su dispositivo y, por otro, proponer una periodización posible para su obra, en la que entra a funcionar el segundo par.

Como lo anuncia el subtítulo, la autora descubre puntos clave del itinerario de una escritura signada por la construcción de una poética original, desde los primeros textos de Macedonio Fernández. El estudio parte de los escritos producidos en el fin de siglo, continúa con los que se incorporan a la vanguardia de los años veinte, y finaliza con los textos de los años cuarenta. En la periodización propuesta es posible identificar la presencia de una prehistoria

¹ Este texto, cedido por la autora, fue publicado el 29 de diciembre de 2013 en <http://www.telam.com.ar/notas/201312/46360-macedonio-fernandez-la-vida-y-la-literatura.html>

² Profesora de Letras. Becaria de formación superior en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del grupo de investigación "Cultura y política en Argentina" dirigido por la Dra. Mónica L. Bueno. Correo electrónico: marinelapionetti@gmail.com.

del autor, del escritor y del intelectual. Mónica Bueno propone una mirada aguda que atraviesa sus textos más vanguardistas, y lo hace a la manera del genealogista nietzscheano: busca procedencias y reconoce emergencias de una poética singular en una textualidad compleja. Traza un arco que va desde *Papeles antiguos* hasta la “primera novela buena”, *Museo de la Novela de la Eterna*. Vale destacar la elección de un modo de trabajo particular por parte de la autora, que focaliza un periodo determinado de la obra del autor, ilumina zonas en penumbras y permite reconocer cada época como un eslabón fuerte en la cadena interpretativa del pasado. Emplear la metodología del genealogista habilita la identificación de la confluencia de tiempos en un espacio textual preciso y el reconocimiento del cambio de época en los fragmentarios escritos macedonianos, publicados unos en su tiempo, algunos en el nuestro y otros aún inéditos.

El primero de los cuatro capítulos que conforman el libro está dedicado a la escritura de Macedonio en el fin del siglo XIX y a las relaciones establecidas con el campo intelectual de la época a través de escritos en revistas –su lugar predilecto de publicación– y principalmente en *Papeles antiguos*. La autora se detiene en esta obra e indaga en sus particularidades genéricas, en la convivencia de la crónica periodística, el artículo de costumbres, el ensayo filosófico y la poesía, que le permiten identificar las disonancias respecto del sistema de creencias hegemónico en esos años. Realiza un análisis minucioso de textos como “La calle Florida”, “Cándido Malasuerte”, “Gatos y tejas”, este último, una crónica en verso que se vuelve metáfora y encierra una parodia y una crítica a las instituciones sociales. Se detiene en escritos, como “El problema moral”, “Ensayo de una teoría de la psiquis” y “Teoría atomística”, que instauran la duda como motor de búsqueda de solución a los problemas de época, atacan el sistema de creencias, abordan problemas de la constitución del yo y muestran el germen de la “inexistencia de la vida” al que todo verdadero arte debe apuntar. En el poema “Hay un morir”, Bueno ve un enlace entre la primera etapa de su poesía y su producción de vanguardia a través de la intensificación del trabajo con el lenguaje y la resignificación de motivos en pos de una concepción de la poesía como forma de reflexión filosófica. Se trata de textos que muestran tempranamente los ejes del pensamiento macedoniano y revelan la existencia de una teoría del arte en ciernes que el autor completará hacia la década del veinte. En estos textos la autora identifica un funcionamiento singular de la ironía, a través de la cual Macedonio enmascara su crítica tenaz al presente, al lenguaje, a las ideas de época y donde la mirada actúa como dispositivo de trabajo que convierte al otro en objeto de análisis y habilita el ejercicio de la crítica. El análisis detenido de los poemas y de las estrategias rupturistas puestas a funcionar en ellos iluminan una etapa de su producción que, aunque fragmentaria, diseminada, dispersa, borrosa, adelanta un Macedonio escritor de una literatura futura.

Siguiendo la trayectoria propuesta, en el segundo capítulo la autora se detiene en la relación de Macedonio con la vanguardia de los años veinte, período en que consolida postulados presentes en la producción de fin de siglo. Para esto, apunta las particularidades de la vanguardia y subraya la complejidad del contexto, la división de aguas entre tendencias ideológicas representativas como Boedo y Florida y el vínculo con los “padres” de la literatura argentina, Lugones y Gálvez, principalmente. Este panorama ilumina el lugar disidente en que se sitúa Macedonio. En este tramo, *Papeles de Recienvenido* sintetiza los postulados adelantados en los textos de fin de siglo y los actualiza en relación con las particularidades contextuales. Macedonio ingresa en la literatura y socava sus cimientos desde adentro, ataca la hegemonía del nombre propio y la relación entre el sujeto y las instituciones. La autora señala como estrategia central de esta operación la instauración de nombres que remiten a un margen: el Bobo, Recienvenido, construyen la paradoja del sujeto y, por tanto, desrealiza la figura de autor “instaurándola sólo como una móvil función compleja y variable de un sujeto inestable” (p. 96).

En el tercer capítulo, dedicado a la relación entre experiencia y novela, la autora introduce una serie de consideraciones acerca de la relación entre experiencia estética y experiencia literaria, partiendo de las formulaciones sobre experiencia estética de teóricos como Agamben, Adorno y Benjamin para delimitar la noción de experiencia particular en la obra de Macedonio Fernández. Mónica Bueno entiende que la puesta en juego de la vida en una obra es una decisión ética que convierte a la vivencia (*Erlebnis*) en experiencia (*Erfahrung*), idea sintetizada en la fórmula “la vida puesta en obra”, de manera que la experiencia es definida en un espacio que denomina “vida literaria”. Sobre esa conceptualización, Bueno analiza la radicalización de dicha fórmula en *Museo de la novela de la Eterna*, su primera “novela buena” y parte del cuestionamiento acerca de por qué construye en la novela –género predilecto del realismo– su experimento vanguardista de mayor envergadura. Para eso acude a teorizaciones sobre la novela como las de Bajtín, Lukács, Lubbock, Foster y los ensayos de Henry James, que relaciona, por supuesto, con la teoría de la novela postulada por el propio Macedonio, para quien el mundo inventado en la novela solo tiene sentido si logra un efecto: la construcción por parte del lector de su propio sentido de experiencia. De esa forma, se instala en un género que postula la representación de la realidad para, desde allí, corroer la creencia en la representación. La forma en *Museo* apunta a una “desorganización razonada” (p. 180) que moviliza al lector y conforma un nuevo modo de leer el género. El complot de los personajes de la novela contra la Realidad de la ciudad de Buenos Aires es una ficcionalización del complot del propio Macedonio respecto de la tradición literaria: entrar en ella y socavarla desde su interior. La autora sintetiza el análisis de “una novela que no es novela” (p. 181) propuesto en este capítulo parafraseando la concepción de arte enunciada por Duchamp. La novela

provoca en el lector lo mismo que los “preguntadores” colgados en los árboles por Macedonio: desconcierta, descoloca, provoca la reflexión y constituye así, un “taller de artefactos” (p. 189).

El último capítulo continúa el análisis de la noción de experiencia en la escritura de Macedonio, pero esta vez, en relación con el concepto de comunidad, que remite a la construcción de la primera persona en la novela y su vinculación con los otros. La autora parte de la configuración de la primera persona en *Museo* como indicador de una heteronomía constitutiva de esta poética, destructora del yo único y a la que Macedonio denomina Autorística. Recupera a Bataille y Blanchot para ingresar en la noción de experiencia comunitaria y acude a las postulaciones de Scheler y Rozitchner, entre otros, sobre la noción de comunidad basada en un principio de solidaridad atravesada por una conciencia política e histórica del contexto. Conciencia que la autora reconoce en el complot de los personajes de la Estancia contra Buenos Aires, contra el esencialismo de la tradición argentina exaltado en las dos primeras décadas del siglo XX. El concepto de experiencia en Macedonio asume nueva forma al definir modos específicos de la vida colectiva y puede pensarse su literatura como el relato del experimento con su existencia y la experiencia con los otros.

En el tramo final, dedicado a sus *Teorías* y a la revista *Papeles de Buenos Aires*, la autora recupera una serie de reflexiones de Macedonio en torno al Estado, la guerra y su incidencia en la vida social anticipadas en *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la nada*. Según ella, *Papeles de Buenos Aires* constituye un espacio despojado de definiciones y límites, uno de sus intentos vanguardistas que acentúa el alejamiento de la sociedad burguesa. Considerando la preferencia del autor por las publicaciones periódicas o en revistas, Bueno propone una mirada retrospectiva de la participación de Macedonio en este tipo de ediciones durante las décadas previas, tales como sus colaboraciones en *Sur*. Luego se ocupa de *Papeles de Buenos Aires*, donde identifica como dispositivo predilecto la diseminación, estrategia que pone a funcionar todos los mecanismos vanguardistas exhibidos en sus obras previas, tales como el humor, el fragmento, la conversación y la convivencia del nombre propio de otros autores con pseudónimos que exasperan dicha categoría. *Papeles de Buenos Aires* es entonces concreción y efecto. Finalmente incluye, a modo de homenaje y agradecimiento a Adolfo de Obieta, su hijo, su albacea, su transcriptor, su cuidadoso heredero, el texto leído por él mismo en la apertura al homenaje a Macedonio realizado en la ciudad de Mar del Plata en el año 1997, titulado “Macedonio en Mar del Plata”.

El siguiente apartado se ocupa del par Borges-Macedonio y analiza el vínculo entre ambos a partir de la relación con los jóvenes martinfierristas y del funcionamiento de conceptos análogos tales como la figuración del lector y la

relación vida/literatura en sus respectivas obras. Luego, revisa los puntos de contacto entre la escritura vanguardista de Macedonio con la de Mario de Andrade, centrada principalmente en el vínculo con la tradición y los procedimientos que cada uno pone a funcionar en *Museo de la Novela de la Eterna* y *Macunaíma*, respectivamente. La tríada Macedonio, Hobbes y Schopenhauer amplía el panorama de relaciones establecidas por nuestro vanguardista con pensadores extranjeros. En este caso, Bueno alude a las disidencias y el diálogo que mantienen las teorías sobre el Estado, el sujeto y el libre albedrío en estos pensadores, señalando las procedencias del autor de *El mundo como representación* en las teorías del arte de Macedonio. Por último, dedica un espacio a comentar los “desafíos y riesgos” en que se ha visto envuelta la crítica que, recién hacia los años sesenta reconoce la densidad y heterodoxia de las reflexiones de este autor, su concepción del arte y la vida. Bueno recupera la lectura de tres críticos en los que reconoce un mérito fundacional sobre los escritos de Macedonio, en tanto han dado un paso adelante respecto de las lecturas previas. Ellos son Ana María Barrenechea en “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, Noé Jitrik en “La novela futura de Macedonio Fernández” y César Fernández Moreno en “El existidor”, quienes se animan a ingresar en la textualidad de sus escritos y sortear los problemas epistemológicos surgidos de una lectura tradicional de la literatura. Con esta última lectura, la autora muestra una “zona de riesgo” en la que esos críticos entran para quitar el lastre de sujeto “raro” e intentar un paso más en la comprensión de la compleja producción macedoniana. La elección de finalizar el libro con el análisis “arriesgado” de estos críticos vale como evidencia de lecturas emergentes que “fundan (...) una comunidad que se despliega secreta y dialógica, que es también una arquitectura y una ética” (p. 291).

Cada una de las nuevas naciones tuvo, al otro día de la Independencia, una Constitución más o menos (casi siempre menos que más) liberal y democrática. En Europa y en los Estados Unidos esas leyes correspondían a una realidad histórica: eran la expresión del ascenso de la burguesía, la consecuencia de la revolución industrial y de la destrucción del antiguo régimen. En Hispanoamérica sólo servían para vestir a la moderna las supervivencias del sistema colonial. La ideología liberal y democrática, lejos de expresar nuestra situación histórica concreta, la ocultaba. La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente. El daño moral ha sido incalculable y alcanza a zonas muy profundas de nuestro ser. Nos vemos en la mentira con naturalidad. Durante más de cien años hemos sufrido regímenes de fuerza, al servicio de las oligarquías feudales, pero que utilizan el lenguaje de la libertad. Esta situación se ha prolongado hasta nuestros días. De ahí que la lucha contra la mentira oficial y constitucional sea el primer paso de toda tentativa seria de reforma. Éste parece ser el sentido de los actuales movimientos latinoamericanos, cuyo objetivo común consiste en realizar de una vez por todas la Independencia. O sea: transformar nuestros países en sociedades realmente modernas y no en meras fachadas para demagogos y turistas. En esta lucha nuestros pueblos no sólo se enfrentan a la vieja herencia española (la Iglesia, el ejército y la oligarquía), sino al Dictador, al Jefe con la boca henchida de fórmulas legales y patrióticas, ahora aliado a un poder muy distinto al viejo imperialismo hispano: los grandes intereses del capitalismo extranjero.

PAZ, Octavio. "De la independencia a la revolución". *El laberinto de la soledad*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.