

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

5 2013
2º 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 3 - nº 5 - 2º semestre 2013

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 Mario González

• Mario Miguel González	13
<i>Luciana Maria Almeida de Freitas</i>	
• Mario González, o professor e o crítico literário	15
<i>Wilson Alves-Bezerra</i>	
• O primeiro romance picaresco. Em “Introdução”. <i>Lazarillo de Tormes</i> (fragmento selecionado por Elisa Maria Amorim Vieira – FALE-UFMG)	22
• O teatro de Lorca, teatro poético. Em <i>A trilogia da Terra espanhola de Federico García Lorca</i> (fragmento selecionado por Neide Elias – UNIFESP)	24
• Prefácio. Em <i>O diálogo impossível: a ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo</i> (fragmento selecionado por Magnólia B. B. Nascimento – UFF)	27
• En torno al sentido de la enseñanza de las literaturas de lengua española en la universidad brasileña. Lido no XIV Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, UFF, 2011 (fragmento selecionado por Silvia Inés Cárcamo – UFRJ)	30

Entrevistas

• Concedida por Mario González ao Jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> , Sabático, pág. S4 e S5, de 17 de julho de 2010	39
• À professora Lila Perrén Velasco, da Universidad Católica de Córdoba, Argentina	47
• Ao professor Antonio R. Esteves, da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp - Assis, Brasil	50
• Ao professor José Manuel Lucía Megías, da Universidad Complutense de Madrid, Espanha	58

Varia

• América Latina y España: ese largo vínculo de lengua y literatura, amor y resentimiento	63
<i>Mempo Giardinelli</i>	
• <i>En tierra de nadie: La conversión poé(li)tico-religiosa del obispo Pedro Casaldáliga en Brasil</i>	75
<i>Pía Paganelli</i>	

- A tradução dos *Zorros* de Arguedas ao português: dilemas e extravios 97
Rômulo Monte Alto
- A figura do herói nacional segundo a literatura e o cinema argentinos: o caso da Guerra das Malvinas 113
Jorge Hernán Yerro

Resenhas

- Jorge Schwartz. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina* 139
Francisco Zaragoza Zaldívar
- Joan Oleza. *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural* 143
Margareth dos Santos
- Eliana Rosa Sturza; Ivani Cristina Silva Fernandes; Valesca Brasil Irala (Orgs.). *Português e espanhol: esboços, percepções e entremeios* 148
Beatriz Adriana Komavli de Sánchez
- Valdirene Zorzo-Veloso; Cláudia Cristina Ferreira; Arelis Felipe Ortigoza (Orgs.)
El español en línea de mira: enlaces lingüísticos, literarios y metodológicos 151
Rosa Yokota
- *1611 – Revista de Historia de la Traducción* 155
Angélica Karim Garcia Simão
- *NO*. Direção: Pablo Larraín. Roteiro: Pedro Peirano. Fotografia: Sergio Armstrong 159
Vinícius de Melo Justo

Quarta capa

- Por qué no te callas (bilíngue): Mario Miguel González , 10 de novembro de 2007 163
Tradução de Wilson Alves-Bezerra

Apresentação

Este ano a Associação Brasileira de Hispanistas completou 13 anos. A iniciativa e o empenho do professor Mario Miguel González, que nos deixou em fevereiro, foram decisivos para a fundação da ABH. Sua incansável luta em prol da consolidação do Hispanismo no Brasil, sua atuação como docente e pesquisador, sua participação sempre significativa em diferentes eventos que congregavam professores de espanhol tornaram seu nome uma referência no Brasil e no exterior. Além de profissional reconhecido, foi também um grande companheiro para aqueles que contaram com sua amizade. Essas são apenas algumas das razões pelas quais este quinto número da Revista *abehache* seja dedicado a esse argentino de nascimento e brasileiro por opção.

O texto que abre o *Dossiê* é uma homenagem da atual presidenta da ABH, Prof^a Dr^a Luciana Freitas, ao primeiro presidente da associação. A homenagem foi feita na abertura do XV Congresso de Professores de Espanhol, realizado em julho na UFPE. Em seguida, apresentamos o artigo de Wilson Alves-Bezerra, no qual o autor demonstra como o professor da USP, ao longo de sua vida profissional, construiu uma importante trajetória como crítico literário. Dois fragmentos de textos escritos por Mario González ilustram sua atuação como crítico de obras literárias: uma passagem da introdução ao livro *Lazarillo de Tormes* e um trecho de *A trilogia da Terra Espanhola de Federico García Lorca*. Fazem parte ainda do *Dossiê* outros dois textos produzidos pelo homenageado: o prefácio ao livro *O diálogo impossível*: a ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo, de Magnólia Nascimento, sua orientanda de Doutorado, e o trecho de uma conferência proferida no XIV Congresso de Professores de Espanhol, em que o fundador da ABH fala da importância da literatura na formação de professores e no ensino de espanhol.

A segunda parte deste número, intitulada *Entrevistas*, dialoga com o *Dossiê* por meio de uma entrevista concedida pelo homenageado ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 2010, e do depoimento de três professores que conheceram Mario González no ambiente acadêmico: Lila Perrén Velasco, da Universidad Católica de Córdoba; Antônio R. Esteves, da Universidade do Estado de São Paulo; e José Manuel Lucía Megías, da Universidad Complutense de Madrid.

A seção *Varia* reúne 4 artigos: o primeiro aborda o paradoxo ético que significam as relações entre América e Espanha desde o “*encontrón*”, nas pala-

bras do autor; o segundo traz à luz os escritos autobiográficos de Pedro Casaldàliga, bispo espanhol radicado no Brasil desde 1968; o terceiro discorre sobre os dilemas implicados na árdua tarefa de traduzir textos literários, refletindo particularmente sobre o desafio de traduzir o romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas; e, finalmente, o último texto desta seção, a partir de algumas ficções argentinas que retratam, direta ou indiretamente, a Guerra das Malvinas, discute a representação da figura do herói nacional.

A última seção da revista, dedicada às resenhas, nos informa sobre três livros, uma revista e um filme lançados recentemente. Na página Tradução, apresentamos um poema de nosso homenageado.

Comissão Editorial

Presentación

Este año la Asociación Brasileña de Hispanistas completó 13 años. La iniciativa y el empeño del profesor Mario Miguel González, que nos dejó en febrero, fueron decisivos para la fundación de la ABH. Su incansable lucha para consolidar el Hispanismo en Brasil, su actuación como docente e investigador, su participación siempre significativa en los diferentes eventos de profesores de español hicieron de su nombre una referencia en Brasil y en el exterior. Además de profesional reconocido, también fue un gran compañero para quienes contaron con su amistad. Esas son solo algunas de las razones por las que este quinto número de la Revista *abehache* es dedicado a ese argentino de nacimiento y brasileño por opción.

El texto que abre el *Dossier* es un homenaje de la actual presidenta de la ABH, Prof^a Dr^a Luciana Freitas, al primer presidente de la asociación. El homenaje se realizó en la abertura del XV Congreso de Profesores de Español, en julio de 2013, en la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Lo sigue un artículo de Wilson Alves-Bezerra, en el que el autor demuestra cómo el profesor González, a lo largo de su vida profesional, construyó una importante trayectoria como crítico literario. Dos fragmentos de textos escritos por González ilustran su actuación como crítico: un trecho de la introducción al libro *Lazarillo de Tormes* y otro de *A trilogia da Terra Espanhola de Federico García Lorca*. También forman parte del *Dossier* otros dos fragmentos de textos producidos por el homenajeado: el prefacio al libro *O diálogo impossível: a ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo*, de Magnólia Nascimento, su alumna de doctorado, y un trecho de la conferencia proferida por Mario González en el XIV Congreso de Profesores de Español, en que el fundador de la ABH se refiere a la importancia de la literatura para la formación de profesores y en la enseñanza media.

La segunda parte de este número, *Entrevistas*, dialoga con el *Dossier* por medio de una entrevista concedida por González al periódico *O Estado de São Paulo*, en 2010, y las declaraciones de tres profesores que lo conocieron en el ambiente académico: Lila Perrén Velasco, de la Universidad Católica de Córdoba; Antônio R. Esteves, de la Universidade del Estado de São Paulo; y José Manuel Lucía Megías, de la Universidad Complutense de Madrid.

La sección *Varia* reúne 4 artículos: el primero aborda la paradoja ética que significan las relaciones entre América y España desde el “encontrón”, en

palabras del autor; el segundo discute los escritos autobiográficos de Pedro Casaldáliga, obispo español radicado en Brasil desde 1968; el tercero se refiere a los dilemas implicados en la ardua tarea de traducir textos literarios y, en particular, reflexiona sobre el desafío que significó traducir la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas; y, finalmente, el último texto de esta sección, a partir de algunas ficciones argentinas que retratan, directa o indirectamente, la Guerra de las Malvinas, discute la representación de la figura del héroe nacional.

La última sección de la revista, dedicada a las reseñas, nos informa sobre tres libros, una revista y una película estrenada recientemente. En la página *Traducción*, presentamos un poema de nuestro homenajeado.

Comisión Editorial

Dossiê

Em homenagem a Mario González

Mario Miguel González¹

Luciana Maria Almeida de Freitas²

Em 13 de fevereiro deste ano todos nós, hispanistas e professores de espanhol do Brasil, perdemos Mario Miguel González. Além de uma homenagem à sua memória, gostaria que este breve texto pudesse circular entre jovens estudantes e professores de espanhol que não tiveram a oportunidade de conhecê-lo ou de ter acesso ao seu trabalho. Assim, poderão saber quem foi Mario González e o que fez pelo hispanismo no Brasil.

Era o ano de 2005, em Salvador, durante o XI Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol. Eu entro muito atrasada em uma mesa redonda sobre a então recentemente aprovada Lei 11.161, a lei do espanhol, e já encontro a sessão no momento dos debates. Vejo um senhor dos seus 70 anos, miúdo, magro, da plateia, empunhando o microfone e dizendo, fervorosamente, com um sotaque marcado, ao representante do Ministério da Educação que estava na mesa: “Eu sou um professor brasileiro de espanhol. Eu moro no Brasil, trabalho numa universidade brasileira, minha família é brasileira. Como o senhor diz que eu não sou brasileiro?”. O público presente responde com aplausos entusiasmados. Era ele, eu soube depois, era Mario González. Nesse primeiro encontro, aprendi muito sobre Mario: nascido na Argentina, em Alta Gracia, Córdoba, mas se orgulhava de ser um professor brasileiro; era corajoso e não deixava de dizer o que devia ser dito, mesmo diante de uma autoridade; sabia dar voz, com as palavras exatas, àquilo que muitos de nós queríamos dizer.

Graduado em Letras pela *Universidad Católica de Córdoba* em 1963, pouco tempo depois se instala no Brasil. Assume o cargo de professor na Universidade de São Paulo, onde também conclui o mestrado e o doutorado em Letras e, mais tarde, obtém o título de Livre Docente. Chega a Titular e continua atuando na pós-graduação mesmo após a aposentadoria. Seu legado na sua especia-

¹ Uma versão deste texto foi lida na abertura do XV Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, evento organizado pela APEEPE e pela UFPE, em 23 de julho de 2013.

² Presidente da ABH – Biênio 2012-2014.

lidade, a Literatura Espanhola, é muito significativo: dezenas de artigos em revistas e capítulos de livros e oito livros, um deles lançado após seu falecimento,³ além de 24 dissertações e 14 teses orientadas.

Não apenas um grande professor e pesquisador, Mario González era também um idealista. Um idealista daqueles que acreditam que somente agindo coletivamente podemos mudar o mundo. Assim, além de atuar em diversos espaços coletivos de luta, como a Associação de Docentes da USP, Mario González foi membro fundador e primeiro presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo, a APEESP, segunda associação do gênero no Brasil. Era o ano de 1983, quando a docência e a pesquisa sobre o espanhol e suas literaturas ainda eram tarefas de poucos.

Foi nessa época, em 1984, que Mario tomou a iniciativa de enviar uma carta à Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro sugerindo que se organizasse um evento nacional reunindo os professores de espanhol. A partir de sua sugestão, nasceu o Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, cuja primeira edição foi organizada pela APEERJ e pela APEESP, no Rio de Janeiro, em 1985. Se hoje temos eventos nacionais, todos os anos, em nossa especialidade isso se deve a Mario González, que idealizou o primeiro deles há quase trinta anos.

Ainda no âmbito das causas coletivas, Mario González não parou. Foi um dos idealizadores, membro fundador e primeiro presidente, por dois mandatos consecutivos (2000-2002 / 2002-2004), da Associação Brasileira de Hispanistas, a ABH. É uma enorme honra para mim presidir hoje essa associação que é tão marcada por suas mãos e seus ideais.

Mario nunca deixou de atuar ativamente na ABH. Foi membro e presidente do Conselho Consultivo, membro do Conselho Fiscal, presidente do primeiro Conselho Editorial da Revista *Abehache*. Quando se tratava da ABH, Mario estava sempre atento e disposto a colaborar.

A última vez que o vi foi no ano passado, no VII Congresso Brasileiro de Hispanistas, na mesma cidade de Salvador onde o conhecera, em 2005. Mais marcado pelo tempo, mas ainda o mesmo Mario persistente, insistente, teimoso. O mesmo Mario competente, com o seu espírito de coletividade, a sua militância pela democracia, pela universidade pública, pelo espanhol no Brasil e, nos últimos anos, principalmente, pelo espanhol do Brasil para os brasileiros.

Obrigada, querido Mario.

³ *A trilogia da terra espanhola de Federico García Lorca*, recentemente lançada pela EDUSP.

Mario González, o professor e o crítico literário¹

Wilson Alves-Bezerra²

O recente lançamento de *A trilogia da terra espanhola de Federico García Lorca*, de Mario González (Edusp, 2013), morto em fevereiro deste ano, nos permite refletir sobre certa dimensão do legado de seu autor: a de crítico literário. Responsável pela formação de gerações de professores e pesquisadores da área de literatura espanhola no Brasil ao longo das últimas décadas, González – argentino de nascimento – era professor de literatura espanhola na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, desde 1968. Além disso, teve importante papel político na promoção do hispanismo no Brasil, com sua atuação como agregador dos pesquisadores da área. Pensar na sua atuação como crítico literário é impossível sem considerar sua dimensão de professor e articulador político-acadêmico.

Afora os inúmeros artigos publicados ao longo da carreira, são os livros de Mario González os que oferecem uma imagem nítida de sua trajetória crítica. Inclusive o fato de ter começado a publicá-los de modo mais sistemático ao longo das duas últimas décadas é sintomático: González fez parte de uma geração de professores para quem o livro não era ainda o meio principal de divulgação de suas reflexões. Colegas de área, com importante produção intelectual, têm seus trabalhos até hoje circulando de forma limitada, através de fotocópias de suas teses. Para muitos dos contemporâneos do professor Mario, o livro impresso parecia não constituir um capital simbólico. Já González passou a defender a circulação pública da palavra impressa. Quando assumiu a direção da Associação Editorial Humanitas, no período de 2008 a 2011, declarou em mais de

¹ A primeira versão deste texto foi publicada na edição de 11 de setembro de 2013 do jornal O Estado de S. Paulo.

² Doutor em Literatura Comparada (UERJ), docente da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

uma oportunidade seu interesse em retomar o que ele entendia ser a missão daquela agremiação, permitir que os professores da FFLCH publicassem sua produção: “o único objetivo da Associação Editorial Humanitas é colaborar com a publicação da produção acadêmica da Faculdade ou de livros de interesse de seus professores e alunos”. (González *apud* Moreira, 2008:6) Tal posição, se por um lado trazia a defesa da publicação acadêmica, por outro causou certa controvérsia ao limitá-la à comunidade da FFLCH. O fato é que sob sua diretoria, o número de publicações passou por sensível crescimento.

Consequente com tal postura, González não apenas fomentava a publicação dos pares, como também incrementou as suas. O primeiro e sem dúvida o mais polêmico de seus trabalhos foi *A saga do anti-herói* (1994). Fruto de sua tese de livre docência e reunindo trabalhos dos 15 anos anteriores, o livro defendia que haveria no Brasil – e na América Latina como um todo – um gênero ao qual ele passou a chamar de neopicaresca, que traria correspondências com a picaresca histórica espanhola. A leitura de González aproximava pícaros ibéricos como Lazarillo de Tormes de obras brasileiras dos séculos XIX e XX, tão diversas quanto *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Assim, propunha um debate com Antonio Candido, que no início do seu artigo “Dialética da Malandragem” (1970) já afastara qualquer possibilidade de o malandro literário brasileiro advir do pícaro espanhol. Candido, ao referir-se a Leonardo, o protagonista do livro de Manuel Antônio de Almeida, pontuava algumas semelhanças e diferenças entre o gênero praticado pelo autor brasileiro e os livros da picaresca espanhola, para concluir:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. (CANDIDO, 1970: s.p.)

Passadas mais de duas décadas, González reabre a discussão, com argumentos históricos. Para ele, haveria uma clara relação entre o contexto sócio-histórico espanhol do século XVI e o latino-americano do XX:

Será que existem entre a Espanha dos séculos XVI e XVII e a América Latina do século XX condições sócio-históricas comuns? Não, sem dúvida, no sentido estrito da palavra. Mas eis que uma rápida análise permite vê-las, talvez, equivalentes (GONZÁLEZ, 1994:15).

Entre as condições detectadas, apontava tanto as macroeconômicas – como o desequilíbrio na distribuição de renda, a dívida externa, a carga de impostos elevada, a dificuldade de competição com o mercado externo – quanto esta outra, que parece ser decisiva em seu argumento: “em nossos países terceiro-mundistas, fica cada vez mais claro que o trabalho não é o caminho para a ascensão social” (*op. cit.*: p. 16).

Embora González não o dissesse, pode-se entender que sua hipótese dialogava com o anacronismo deliberado e criador que Jorge Luis Borges colocou em cena no conto-resenha “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939). O narrador-resenhista, no breve texto, conferia centralidade ao leitor, que passava a ter a prerrogativa de estabelecer leituras renovadas das obras literárias, para além de seu contexto de produção. Ora, ler *Macunaíma* como parte da tradição picaresca, tal como se fosse uma continuação de *Lazarillo de Tormes* pode ser sim um gesto transgressor e produtivo, tal como postulava o narrador de Menard: “*Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la imitación de Cristo ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?*” (BORGES, 1996:450), perguntava-se o resenhista borgiano no provocativo texto. O professor Mario, por outro lado, dificilmente concordaria com a leitura aqui proposta, a se considerar seu rigor em conferir centralidade ao elemento histórico nas análises que levava a cabo em sala de aula. Ainda assim, lê-lo sob tal perspectiva também pode lançar novas luzes sobre seu exercício crítico.

O próximo livro de Mario González – não estou considerando aqui obras coletivas publicadas sob sua supervisão como a coleção *Hispanismo 2002*, traduções e outros trabalhos mais circunstanciais – esperaria alguns anos para vir à luz. Aposentado compulsoriamente de seu posto de professor titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em 2007, e contrariado pela interrupção brusca da carreira, González não se resignou. Sua resposta foi propor à USP a criação da categoria de professor sênior, recentemente aprovada, a qual, segundo informe da Associação de Docentes da universidade (ADUSP), foi responsável pela “mudança de relação da USP com seus aposentados”. Em paralelo a isso, dedicou-se a realizar algo que vez por outra já indicara em sala de aula: publicar o trabalho intelectual que, regra geral, fica relegado ao arquivo dos professores – suas anotações de aula. O professor Mario entendia – como poucos, mais uma vez – que os apontamentos do professor constituem parte importante de sua elaboração intelectual; daí muitas vezes ter adotado uma postura compreendida como antipática por alguns alunos, de se recusar a compartilhar com os estudantes os manuscritos que usava em sala de aula.

Assim, a publicação de suas *Leituras de literatura espanhola* (2010), que cobre o período que vai da Idade Média Ibérica ao Século de Ouro espanhol, certamente repercutiu sobre aqueles que o ouviam em sala de aula, como a lenta decantação de um discurso já conhecido. Nesse livro, para além do modo

como comumente se aborda a visada crítica de González – um professor cujas análises literárias costumam ser de base sócio-histórica – salta-me à vista, mais uma vez, o crítico que confere primazia à linguagem. É na centralidade conferida à experiência da leitura, no *tête-à-tête* com o texto, que a, meu ver, González é bem sucedido em seu gesto crítico. Isto é, no momento em que se enfrenta com a linguagem e lhe percebe e descreve o funcionamento.

Ao tratar da poesia de Juan de la Cruz, considerado o maior místico espanhol, faz questão de chamá-lo de *frei* e não *santo*. Com isso subtrai-lhe dimensão pia que rotineiramente tem trazido dificuldades à leitura de sua obra. Para, em seguida, matizar também o suposto caráter místico da obra do poeta: “O rótulo explicativo de ‘poesia mística’ outorgado aos poemas de frei Juan foi a maneira encontrada para distingui-lo dos seus contemporâneos mais ilustres” (GONZÁLEZ, 2010: 281). Ato seguido aventa que há mais em sua obra do que o misticismo e situa os traços responsáveis por sua singularidade e legibilidade no século XX:

(...) estamos perante textos literários, poéticos, de enorme valor estético. E (...) esse valor nasce tanto da qualidade dos recursos expressivos utilizados como daquilo que é fundamental para a poesia, especialmente para a poesia lírica moderna: a pluralidade de sentidos (González, 2010: 283).

A opção que impera na leitura – ler o poeta do século XVI pelas chaves da poesia moderna – ganha sua dimensão se contraposta à leitura de outros críticos. Para tanto, basta comparar a abordagem de González a esta outra, presente em um manual ibérico de literatura espanhola, tratando do mesmo Juan de la Cruz:

Su creación es una isla. No tiene ni antecedentes ni sucesores. Su transgresión de la norma poética que le lleva al sinsentido sólo es pensable desde su relación con Dios, desde su fe. Dios es la autoridad que le permite escribir poemas incomprensibles, sin un único código, pero con retazos de varios (ALVAR; MAINER; NAVARRO, 1997: 269).

Ao falar de Góngora, na mesma obra, segue a tradição de autores como Severo Sarduy, que conferem primazia à dimensão do signifiante na poesia gongorina. Diz González que a linguagem do poeta

está construída a partir da crise que a alegoria metafórica da Renascença sofrera ao perceber suas limitações. Góngora é o fim da metáfora. Com isso, o

poeta tem liberdade total para construir sem a dependência de uma realidade exterior ao poema que pudesse condicionar a criação (González, 2010: 383).

Está-se, uma vez mais, no domínio da linguagem, não no elogio romântico do poeta. Assim, defendo que a argúcia do crítico se dá a ver de maneira mais cabal no exercício de leitura do texto literário do que propriamente na dimensão histórica do mesmo.

O recente *A Trilogia da terra espanhola*, de lançamento póstumo, vem de certa forma confirmar tal impressão, embora nele a abordagem da obra de Lorca pareça capturar o crítico nas sedutoras tramas do mito erigido em torno ao poeta e dramaturgo em questão. González retoma o tema de seu doutorado e se dedica a discutir três obras de Federico García Lorca: *Bodas de sangue*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*. Chama a atenção o fato de que – diferentemente do que ocorrera na obra anterior – nesta o autor adota um tom elogioso extremado em relação ao artista. Logo na introdução busca situar o caráter revolucionário de Lorca, em suas dimensões política e estética.

Lorca foi elevado à condição de bastião republicano após sua morte, em 1936, por contemporâneos como o poeta Miguel Hernández, que lhe dedicou uma longa elegia em seu livro *Viento del pueblo*, de 1937. O próprio Lorca, entretanto, era contrário à arte engajada, como se nota nesta sua entrevista concedida a Ricardo Cabal, em 1933:

El artista debe ser única y exclusivamente eso, artista. Con dar todo lo que tenga dentro de sí, como poeta, como pintor..., ya hace bastante. Ahí tienen el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes, que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista y ya no hace poesía, aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico. ¡Qué es eso de artista, de arte, de teatro proletario!... (LORCA, 1933:197).

Já González enfatiza o viés político de Lorca. Segundo ele, o poeta teria sido morto

porque sua arte, especialmente aquela que estourava nos palcos, carrega uma mensagem de claro valor político e social. Essa mensagem, veiculada numa linguagem à altura da vanguarda literária europeia, era um perigo para a sociedade de aparências, privilégios e dogmas em que se apoiavam as seculares injustiças (GONZÁLEZ, 2013:12).

Há um limiar sutil, porém evidente, entre “*arte proletario*” de que fala Lorca e o espectro do “valor político e social” que advoga González. O próprio

Lorca, na continuação da entrevista acima assevera que “*El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa ya escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo*” (LORCA, 1933:197). Mas a sedutora tendência de transformá-lo em mártir é sempre arriscada.

O livro de González, como todos seus trabalhos, é rigoroso, embora, como já disse, os arroubos em defesa do poeta, principalmente na apresentação, tragam à tona a dimensão apaixonada do crítico. Sua análise das peças de Lorca é minuciosa e faz a clara opção pela interpretação de símbolos. Dado o caráter poético do teatro lorquiano, o leitor por vezes se ressentido da leitura decifradora do autor. Entretanto, há vários momentos luminosos, de uma aproximação arguta ao texto literário, como ao falar de uma cena de *Bodas de Sangre*. Neste trecho, é aguda a percepção de que a Mãe fala ao filho antes de vê-lo de frente, o que lhe permite a seguinte conclusão:

Depois da saída do filho, a Mãe do Noivo fica sentada de costas para a porta. Nesta posição, percebe-se a chegada da Vizinha. Antes de que ela chame, a Mãe do Noivo dirige-se a ela dizendo: “Entra”, como indício de que a Mãe do Noivo vive a realidade a partir das sombras (GONZÁLEZ, 2013:24).

Ao ter publicadas suas derradeiras páginas, Mario González deixa patente a marca do compromisso do crítico apaixonado e do professor minucioso. Ambas as dimensões, em aparência tão antagônicas, mostram-se ao mesmo tempo necessárias para descrever uma obra que conjugou, de modo singular, a análise criteriosa e didática do texto literário ao gesto transgressor de conferir – borgianamente – centralidade ao leitor. Como disse seu conterrâneo Borges, numa entrevista da maturidade: “*Soy humano, me contradigo*”. E é bom que seja assim.

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis (1939). Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1998.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8, São Paulo: USP, p. 67-89, 1970.

GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Alexandria, 1994.

_____. *Leituras de literatura espanhola*. São Paulo: Letraviva / FAPESP, 2010.

_____. *A trilogia da terra espanhola de Federico García Lorca*. São Paulo: Edusp, 2013.

MOREIRA, Laís Luca. (2008). Entrevista com Prof. Mario Miguel González. *Informe - Informativo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*. São Paulo, n. 46, p. 6-8, setembro de 2008. Disponível em: <<http://comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/Informe-46.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2013.

MARIO González: a luta continua! *Informe da ADUSP*. São Paulo, n. 358. Disponível em: <<http://www.adusp.org.br/index.php/9-uncategorised/1580-mario-gonzalez-a-luta-continua>>. Acesso em: 22 set. 2013.

O primeiro romance picaresco¹

(fragmento selecionado por Elisa Maria Amorim Vieira – FALE-UFMG)

Na época do aparecimento do Lazarilho, a palavra “pícaro” servia em espanhol para designar, talvez, os rapazes que ajudavam nas cozinhas. Estendeu-se, depois, a todo tipo de desocupado ou subempregado que, sobrevivendo pela astúcia atingia facilmente a delinquência.² Em 1599, apareceria a primeira parte do romance *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547 – post 1615). O protagonista do mesmo foi imediatamente identificado com os pícaros da vida real e seus leitores perceberam logo claras analogias entre o Guzmán e o Lazarilho. Passou-se, assim, a falar em “romances picarescos” para designar estes dois e uma série de textos publicados na Espanha durante a primeira metade do século XVII. Os acima mencionados, junto com *El Buscón*, de Francisco de Quevedo (1580 - 1645), costumam ser vistos como o núcleo desse conjunto clássico espanhol.

O romance picaresco iria se projetar, posteriormente, no restante da Europa onde — principalmente na Alemanha, Inglaterra e França — registram-se romances inspirados no modelo espanhol, publicados durante os séculos XVII e XVIII. Nos séculos XIX e XX é possível verificar, em diversas literaturas, especialmente ibero-americanas, o aparecimento de narrativas que, propositalmente ou não, respondem ao que poderia ser um conceito de romance picaresco.

O *Lazarilho de Tormes* é o ponto de partida dessa longa série. Tentar definir o que é um romance picaresco não é tarefa fácil. Um trabalho nesse sentido merecidamente conhecido é o artigo de Cláudio Guillén “*Toward a definition of the picaresque*”.³ No entanto, procurando um enunciado mais sintético, propomos entender aqui romance picaresco como sendo a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como um marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de ascensão

¹ Retirado de: GONZÁLEZ, M. M. Introdução. In: *Lazarillo de Tormes*. São Paulo: Scritta; Consejería de Educación, 1992. (Edição bilíngue).

² Como o texto é de 1992, atualizamos a ortografia.

³ Vide *Literature as system: essays toward the theory of literary History*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1971, p. 71-106.

social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista.

O principal traço formal da picaresca é – ao menos no seu início – o seu caráter autobiográfico, ou seja, o narrador de primeira pessoa. No entanto, já na Espanha do século XVII, haverá romances picarescos com narrador de terceira pessoa, o que nos leva a não impor a autobiografia como *conditio sine qua non* para o caráter picaresco de um romance. No *Lazarillo*, a introdução da primeira pessoa narrativa significa um dos traços da ruptura com o modelo do narrador onisciente de terceira, cuja autoridade era fundamental nos livros de cavalaria.

É conveniente levar em conta que Lázaro, e os pícaros clássicos em geral, apresentam-se como portadores de um projeto pessoal de ascensão social. No entanto, eles excluem desse projeto o trabalho, já que na Espanha dos Austrias (1517 - 1700), aparecia muito mais como um obstáculo à ascensão, visto que a não dependência do trabalho era requisito para a obtenção de títulos de nobreza. O “homem de bem” com quem o pícaro aspira a se confundir não pertence ao universo do trabalho. Pelo contrário, é definido por uma aparência que o separa deste. Assim sendo, o pícaro procura parecer, o quanto antes, um “homem de bem” e, para tanto, terá na obtenção da roupa adequada um dos seus alvos mais imediatos.

A realização do projeto ascensional do pícaro não pode ter, então, outro caminho que o da aventura, que é inseparável da trapaça; aspectos que, mesmo que minimamente, já constam do processo a que se submete Lázaro.

Assim sendo, os romances picarescos terão sempre um forte sentido de sátira social. No caso dos romances picarescos espanhóis clássicos, a sátira aponta os mecanismos de ascensão social válidos numa sociedade que rejeitava por princípio os valores básicos da burguesia e na qual o parecer prevalecia nitidamente sobre o ser.

O teatro de Lorca, teatro poético¹

(Fragmento selecionado por Neide Elias – UNIFESP)

Toda a extensa produção teatral lorquiana aparece dominada por dois aspectos básicos. Em primeiro lugar, é a obra de um homem de teatro, preocupado com os mecanismos da representação, fato que leva seus textos, muitas vezes, a ser metateatro, como, particularmente, no caso da mais complexa de suas obras: *o Público*. Em segundo lugar, o teatro de Lorca é teatro poético. Não no sentido, porém, do teatro lírico em verso do modernismo hispânico (equivalente ao nosso simbolismo), mas em decorrência do primeiro aspecto, no sentido de um *nuevo teatro poético* contrário àquele, como entende Urszula Aszyk², ou seja, o teatro de um poeta dramático, como o próprio Lorca o designa. A mesma autora citada entende que:

O sistema do teatro lorquiano, como já comprovaram muitos críticos e encenadores, está baseado na constante presença dos elementos poéticos que, sublinhemos, vão sempre acompanhados da inquietação do artista do teatro. Seu teatro não é apenas o teatro criado por um poeta, mas pelo homem de teatro que também é poeta. A presença do elemento poético no teatro de Lorca não se reduz jamais apenas à palavra, mas tinge todo o sistema de signos teatrais, isto é, o espaço e o tempo, as aparências das personagens dramáticas, o gesto e o movimento, a estética da realidade cênica, a luz, o som, a música etc.

E continua a mencionada crítica polonesa: “o conceito de teatro poético inscrito nos textos dramáticos de Lorca outorga à realidade cênica valor metafórico e nunca valor de espelho da realidade extrateatral”³.

Nesse sentido, a obra dramática de García Lorca implica, permanentemente e em sua totalidade, a necessidade de que o leitor/espectador não se limite à simples leitura de uma fábula representada em seus acontecimentos. É imprescindível ir além, já que, frequentemente, Lorca omite a representação de muitos desses acontecimentos, o que importa não são os fatos, mas o seu significado. Ganha, assim, importância o sentido conotativo das palavras, do cenário e das personagens. A partir do eixo metonímico básico, de justaposição

¹ Em *A trilogia da Terra espanhola: de Federico García Lorca*.

² ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia: Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsóvia. Universidade de Varsóvia, 1995, p. 105 (tradução nossa).

³ *Idem*. p. 127 (tradução nossa).

de acontecimentos, portador de uma fábula, em geral, simples, Lorca constrói um eixo metafórico, de substituição de significados, que permite a coexistência paralela de uma pluralidade de realidades evocadas.

Ou seja, Federico García Lorca carrega seu teatro de uma polivalência significacional que amplia o sentido das personagens, de suas ações e de suas palavras, bem como o do espaço dramático, multiplicando as leituras possíveis do drama que, assim, se distancia *ad infinitum* da simplicidade da fábula representada.

Lorca utilizou o mesmo recurso nas mais diversas formas dramáticas não para reproduzir uma realidade, mas para representá-la em toda a complexidade de suas dimensões. Essa realidade era a sua Espanha, secularmente dominada por forças interessadas na manutenção de um *statu quo* tão secular quanto perverso. Por isso seu teatro foi uma denúncia que incomodava profundamente os representantes dessas forças. Nesse teatro, Lorca expunha com a sutileza da sua poética ambígua, porém com a claríssima tensão dos seus dramas, não apenas um conflito que o atingia pessoalmente, na medida em que ele próprio era discriminado, mas o conflito mais profundo que estava na raiz desse e de tantos outros conflitos individuais. Por isso, mesmo que Federico García Lorca tenha transitado por todos os gêneros e formas, ao longo de todas as suas obras parece ter escrito uma única grande peça, uma única tragédia visionária e sublime, profética e estremecedora.

Nessa grande peça, os protagonistas são, predominantemente, seres femininos; mulheres, em geral, que são destruídas pela sociedade transfigurada em aldeia, na maioria dos casos; aldeias fechadas onde se instalam as coordenadas de verdadeiros infernos. A forma dominante desses infernos costuma ser o casamento, que se torna contraditoriamente esterilizador do indivíduo. E aí as mulheres não são apenas vítimas; são cúmplices e carrascos de si mesmas, na perpetuação do código estabelecido pelo homem. São mulheres para as quais restou apenas um tempo: o da espera, da espera do nada, prisão em que consomem sua capacidade de amar e sua vocação de liberdade. Com isso, podemos ter tragédia sobre tragédia, mesmo que Lorca assim denominasse apenas uma de suas obras – *Bodas de Sangue*. Monta-se, assim, a grande tragédia em que o instinto se choca com o poder, desde o povoado de insetos de *O malefício da Borboleta* até o sufocante espaço de *A Casa de Bernarda Alba*.

Se entendermos que essa grande tragédia de Lorca podia ter o próprio autor como protagonista, não surpreende que a profecia nela encerrada o tenha atingido fatalmente. Podemos entender que a Espanha, como a personagem Yerma, na peça de mesmo título, vítima de códigos pré-fabricados que a condenavam à esterilidade, acabasse por revoltar-se contra estes. Assim, em lugar de aceitar ser como aquela Rosita, a solteira para sempre, ou se consumir entre as paredes de fogo do desejo, como a maioria das filhas de Bernarda, ou

de contrair uma boda indesejada, como a da Noiva, a Espanha tinha optado pela denúncia das forças opressoras, pela procura da liberdade, da vida e da legitimidade.

No triste 18 de julho de 1936, no entanto, uma Bernarda Alba de muitos séculos disparou uma espingarda contra a fecundidade que invadia os fechados muros de sua casa. O tiro dessa Bernarda Alba se perderia longe da história. Como na última peça completa escrita por Lorca, porém, muitos espanhóis, nela representados pela inconformada Adela, morreriam antes que o sol nascesse novamente. Dentre eles caiu o poeta Federico, assassinado junto com dois bandarilheiros e um professor de escola primária. Exatamente dois meses antes, ele escrevera a palavra final dessa última peça; profeticamente, essa palavra era a ordem de “¡Silencio!” dada por Bernarda e que seria repetida por toda Espanha ao longo de quase quarenta anos. Mas a ordem não conseguiria calar essa poesia que - como Lorca definira o teatro pouco antes de morrer - “se levanta do livro e se faz humana”.

Em *A trilogia da Terra Espanhola: De Federico García Lorca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

Prefácio¹

(fragmento selecionado por Magnólia B. B. Nascimento – UFF)

yace media España: murie de la otra media.

(Mariano José de Larra, 1809-1837)

O século XVIII iniciou-se, na Espanha, com a chegada dos Bourbons ao trono até então ocupado pela dinastia dos Áustrias, cujo ramo espanhol esgotara-se com a morte, sem deixar descendentes, do rei Carlos II. Os Bourbons franceses significariam uma guinada no modelo socioeconômico até então vigente no país, basicamente pela implantação do pensamento racional da Ilustração, que iria abrir espaço para a, até então, pouco desenvolvida burguesia espanhola.

O choque com o pensamento tradicionalista, refugiado especialmente na Igreja Católica, foi inevitável. Se, por um lado, é evidente que os novos ventos favoreceram a modernização da Espanha, por outro também é possível entender que os modelos culturais do neoclassicismo francês careciam de raízes em um povo que produzira, nos séculos anteriores, alguns dos marcos da modernidade cultural. Proclamar o caráter antiespanhol da política dos Bourbons era fácil para os setores conservadores, especialmente quando os reis chegaram a subordinar explicitamente, em sucessivos “pactos de família”, os interesses da Espanha aos da família real ou da França.

Essa tensão, que daria lugar a diversos episódios em que tradicionalistas e progressistas entraram em choque ao longo do século, agravar-se-ia com a Revolução Francesa, de 1789, quando o monarca espanhol viu serem degolados seus parentes que ocupavam o trono da França, em nome do ideário progressista que a família real contribuía para levar à Espanha. O choque entre absolutismo e liberalismo teria complicações e nuances paradoxais na Espanha, passando pelos duros anos da ditadura de Fernando VII, entre seu regresso à Península em 1814, após a derrota de Napoleão, e sua morte em 1833.

A consequência da radicalização crescente no antagonismo entre tradicionalistas e progressistas, depois conservadores e liberais, seria a de que no

1 Retirado de: GONZÁLEZ, M.M. Prefácio. In: NASCIMENTO, M. B. B. *O diálogo impossível: a ficção de Miguel Delibes e a sociedade espanhola no franquismo*. Niterói: EDUFF, 1011.

século XIX iria crescer a ideia da existência de duas Espanhas: uma liberal e progressista, laicizante, favorável à modernização e à democracia; a outra voltada para a tradição, favorável ao absolutismo, dominada pelo pensamento da Igreja Católica. Os sucessivos choques entre essas duas concepções da nação espanhola chegariam a uma trágica culminação quando militares favoráveis ao fascismo se sublevaram em 1936 contra a República Espanhola, legitimamente instaurada em 1931. Um desses militares, Francisco Franco, como se sabe, após derrotar os republicanos, instaurou uma ditadura que só terminaria com sua morte, em 1975. No entender de Franco, ao suprimir a República e eliminar os simpatizantes desta, ele acabara com o que chamava de “a anti-Espanha”. Na prática tratava-se da eliminação de uma metade da nação, tida por ele como a negação da única Espanha possível para ele, uma Espanha ostensivamente ancorada na ideologia dos Reis Católicos que, no fim do século XV, iniciaram a eliminação das minorias judaica e muçulmana espanholas, colocando a semente de um sistema político e social embasado na intolerância.

Franco pensou ter realmente suprimido definitivamente as dissidências. E chamou o resultado de “paz”. Passaram a comemorar os “20 anos de paz”; que depois seriam 25; e 30. Paz, pois não havia dissidentes. Com o envelhecimento do chamado *caudillo*, a imprensa controlada pelo Estado proclamou que “Depois de Franco, Franco; isto é, o espírito de Franco consubstanciado no Movimento Nacional”, o conglomerado político que sustentava o regime, a cujos princípios o então príncipe Juan Carlos, herdeiro da coroa, fora levado a jurar fidelidade.

Um episódio marcante ocorreu em fins de 1966: Franco submeteu a um plebiscito os princípios do seu regime, reunidos na legislação fundamental vigente. Votar “sim” era votar favoravelmente ao franquismo e justificar todas as suas arbitrariedades. Votar contra era possível, mas como ninguém imaginava possível a vitória do “não”, sequer havia uma proposta política para o caso de uma vitória da oposição. Após um período de violenta propaganda em todos os meios de comunicação exclusivamente a favor do “sim”, o *referendum* consagrou, pela quase unanimidade dos votantes, a suposta legitimidade do franquismo.

Significativamente, nesse mesmo mês de dezembro de 1966, o sucesso editorial levava ao debate público um romance nada convencional, intitulado *Cinco horas con Mario*, escrito por um autor que os espanhóis já conheciam desde os anos 40, quando ele iniciara sua carreira de escritor: Miguel Delibes.

O romance de Delibes levantou uma boa polêmica, já que nele uma mulher, educada nos melhores princípios do catolicismo e do franquismo, desfiava-os num inesperado “diálogo” a sós com o cadáver do seu marido, durante a noite do velório. Mas Carmen (Carmen como Carmen Polo, a mulher de Franco), por mais que jogasse na cara do defunto Mario o absurdo das ideias opos-

tas às suas, que ele e seus amigos consideravam renovadoras, traía-se ao ter que confessar que nem sempre ela fora tão fiel aos princípios que defendia. O retrato, a metonímia da Espanha de pós-guerra, era evidente. E um mínimo debate, sempre dentro dos limites tolerados pelo franquismo, instaurou-se nos meios intelectuais da Espanha. Delibes, o autor, estava a salvo: sua personagem Carmen defendia acirradamente os princípios do regime. O esquisito Mario, discreto opositor, morrera de um ataque cardíaco.

Cinco horas con Mario consagrou definitivamente Miguel Delibes, escritor nascido em Valladolid, em 1920, que até então escrevera bons romances, premiados alguns, mas nenhum à altura deste que, sem quebrar o tom “realista” grato a muitos espanhóis graças ao predomínio de uma linguagem absolutamente coloquial, encontrava uma nova forma de narrar, além da linearidade decimonônica em geral predominante na narrativa espanhola. Mais uma vez, Delibes, como faria ao longo de toda sua obra, escrevia sem ceder à tentação de cingir-se às receitas da moda, mas também sem se fixar em modelos anacrônicos.

O romance, por outro lado, era fiel às constantes que a crítica já observara na narrativa delibesiana: uma paisagem que, urbana ou rural, é sempre provinciana; o homem e a mulher de Castela como eixo; e a História como referência permanente. Delibes olha para trás, para o passado imediato, à procura de espaços domésticos como o lar de Carmen, onde se projeta a realidade nacional e especial e subliminarmente, a tragédia da meia-Espanha silenciada; as histórias que ele narra ou narram suas personagens integram-se plenamente, dessa maneira, na História da era Franco. As narrativas assim ancoradas, através do cotidiano, na realidade social espanhola produzem romances, mais que históricos, “intra-históricos”, no sentido unamuniano do termo, os quais acabam sendo uma fina leitura crítica da era franco. Porque neles, ganham voz, direta ou indiretamente, os espanhóis que, se sobreviveram à aniquilação da “anti-Espanha”, ficaram à margem da História oficial.

En torno al sentido de la enseñanza de las literaturas de lengua española en la universidad brasileña¹

(fragmento seleccionado por Silvia Inés Cárcamo – UFRJ)

[...]¿para qué estudiar Literatura, si ni las recepcionistas, ni los operadores de telemarketing, ni las secretarías bilingües y ni siquiera los profesores de Lengua Española precisan conocer la Literatura? Puede haber quien piense que, cuando mucho, a estos últimos les podrá ser útil conocer un poema de Neruda, un cuento de Cortázar o algo de Lorca para ilustrar sus clases; o haber oído hablar de don Quijote para poder referirse a él. Pero ¿para qué perderse en los enigmas de La Celestina, en la complejidad de Carlos Fuentes, en los laberintos de Borges, etc., en lugar de dedicar más tiempo a la adquisición de léxico o al perfeccionamiento de la pronunciación?

Tal vez esa reducción (que hasta es posible que encontremos en la práctica) tenga que ver con la pérdida del sentido formador que cabe a la universidad en beneficio de la idea de que “formar” profesores de Español es tan solo capacitar para la transmisión de un código (Véase GONZÁLEZ 2010). Me cabe reiterar aquí la noción de “formación” que, entiendo (como ya manifesté en un texto inédito mas ya citado), se debe tener en cuenta en el contexto de la universidad. A ella cabrá siempre llevar el alumno a ser competente, crítico y ético. Y ese trípode indispensable no se sostendrá, es lógico, si se prescinde de cualquiera de sus pies. Esa formación, así entendida, puede ser sin duda enriquecida de manera considerable en la medida en que, para su realización, se sepa utilizar los textos literarios.

Entiendo que un texto literario marcado por la ficcionalidad está siempre cargado de una pluralidad de sentidos que exige del lector la tarea de interpretarlo, de concluirlo, como ya se ha dicho. Es un universo de fuerte autonomía. Y, a mayor autonomía, mayor pluralidad de sentidos, mayor riqueza literaria. O sea, el texto literario exige de inmediato la tomada de posición críti-

¹ Retirado de: Conferência lida no XIV Congresso de Professores de Espanhol, UFF, 2011).

ca del lector para definir estructuras, deslindar sentidos y establecer conexiones con otras realidades literarias o históricas. Creo que es por ese lado que el texto literario lleva necesariamente al debate, aspecto sin duda riquísimo para el trabajo en sala de clase, al que ya me referiré después. Lo que me importa destacar por ahora es que, al llevar así a un desarrollo del pensamiento crítico, el texto literario empieza a construir uno de los pies del trípode mencionado antes. Entiendo también que necesariamente ese pensamiento crítico debe pautarse por el apoyo en la ética. Y si tenemos a alguien capaz de tomar posición críticamente y con sentido ético ante una realidad literaria que domina, tendremos el individuo competente en ese espacio del saber que queremos formar en la universidad. Más aún, el sujeto de ese quehacer de lector competente, crítico y ético tendrá en el texto literario un campo de ensayo para una actitud crítica y ética ante la realidad extra-literaria. De ese modo, estaremos colaborando para formar un ciudadano consciente y capacitado para contribuir en beneficio de la sociedad como un todo.

Ese razonamiento, es claro, vale para justificar el estudio de cualquier Literatura. Pero, sin duda, hay razones peculiares para entender que sea especialmente importante para el estudiante brasileño el conocimiento de las literaturas de lengua española. Y no voy a detenerme mucho en eso, ya que es algo archisabido por todos los aquí presentes. Solamente diré que esas literaturas forman parte de un contexto importantísimo para todo ciudadano brasileño. Integramos esa América Latina en la que casi todo el resto habla español y viene produciendo a lo largo de los siglos textos que permiten el acceso a culturas paralelamente desarrolladas en el continente y bajo condiciones socioeconómicas equivalentes. Cabe también pensar que las literaturas de los países hispanoamericanos vehiculan realidades cuyas diferencias entre sí y con la nuestra también es imprescindible que conozcamos si pretendemos el diálogo eficaz y productivo con nuestros vecinos. Por otra parte, a través de la lengua y de la Historia, esa realidad hispanoamericana está vinculada a un contexto que nos es común: la Península Ibérica y el papel que las naciones que la habitan tuvieron en la formación de lo que ellos y nosotros somos hoy. Además de que en la producción literaria española clásica podemos encontrar, sin duda, textos fundacionales de la modernidad euroamericana en que nos integramos y que, así, es imprescindible conocer.

Dentro de esa perspectiva, cabe tener en cuenta como una posible base teórica la consideración de los textos literarios como hechos históricos. Así lo practicamos los miembros del mencionado equipo de docentes de la USP, al volcarnos hacia los estudios de Literatura Española en el grado, y creo que eso es válido para todas las literaturas. De esa manera será imprescindible que cualquier aspecto formal o de contenidos sea visto dentro de un contexto histórico, respondiendo a él e integrándolo y articulándose con otros fenómenos culturales en esa respuesta e integración. Esa perspectiva exige del alumno

adueñarse de mínimas nociones de Historia –de la Historia como proceso– pero hace que el texto tenga la atracción de integrarse en una realidad que necesariamente incorpora la del estudiante, quebrando la noción de que textos entendidos como antiguos o pertenecientes a otras realidades políticas y sociales no guardan relación directa con el lector.

Por otra parte, en la docencia de las literaturas de lengua española será siempre necesario no caer en la trampa (sobre todo los que venimos de fuera, como yo) de creer que tenemos que convertir al alumno brasileño en un estudiante español o hispanoamericano. Tanto el recorte que los programas presenten como la actitud en sala de clase tienen que tener en cuenta la distancia que el alumno brasileño necesariamente guarda con relación a esas culturas que, como sea, siempre serán extranjeras.

Con base en las consideraciones anteriores, tenemos que reflexionar aquí, en primer lugar, sobre ese recorte. ¿Qué autores tratar? ¿Por qué unos sí y otros no? ¿Qué base pondremos para el abordaje de los textos? ¿Cómo estructurar un curso? ¿Qué secuencia sería la más conveniente? El asunto es complejo y no cabe pensar en resolverlo aquí. Cuando mucho podremos apuntar algunas posibilidades de opción.

Cuando yo llegué a la USP, había la idea de que clases magistrales sobre temas monográficos apoyados en aquellos asuntos que cada profesor investigaba para sí eran suficientes. Y sin duda, los alumnos aprovechaban bastante y disfrutaban mucho oyendo conferencias durante un semestre sobre García Lorca, o sobre Pablo Neruda, o sobre Borges, o sobre el Romanticismo español, o sobre cualquiera que fuese el tema escogido por el profesor para sus investigaciones personales.

Pero luego constatamos que, de esa manera, nuestros alumnos conocían lo que parecían ser algunas islas, sin llegar a tener la noción de que éstas en realidad no eran islas sino segmentos de un continente. Fue entonces (era en 1973) que nuestro grupo de profesores del Área de Español decidió en conjunto algunas cosas. Lo primero fue dar el mismo peso en la carga horaria a la Lengua y a las Literaturas; lo segundo, permitir que los profesores se limitasen a dar clases de lo que les interesaba: o Lengua Española, o Literatura Española, o Literatura Hispanoamericana; y en adelante los contratos y/o concursos serían explícitamente para una de esas especialidades; por último, los de Literatura optamos por una fórmula: el abordaje historicista de los textos literarios mediante cortes sincrónicos en la diacronía. Seleccionamos así en la historia de las literaturas los hitos que podrían servir de referencia para la comprensión del todo. Y la selección se fue haciendo mediante experiencias y pautándose por privilegiar los autores y textos de relieve universal y/o fundamentales para la construcción de las literaturas Española e Hispanoamericana. Discutimos y experimentamos diversas maneras de organizar la secuencia de la presentación

de esos autores y textos, optando finalmente por una secuencia acorde con la cronología histórica.

Ese sistema fue el que predominó en la USP, en los cursos de grado del Área Didáctica de Español, hasta el momento en que yo fui jubilado. Pero ya entonces la libertad del sistema de créditos permitía al alumno establecer su propia secuencia de estudios, con excepción de un par de semestres introductorios.

Sin duda, otros sistemas son perfectamente posibles y pueden resultar igualmente eficaces. Como, por ejemplo, el estudio de textos con base en los géneros literarios; o con base en las realidades históricas o geográficas; o con apoyo en determinados movimientos literarios o en diversos abordajes teórico-críticos. Me limito aquí a relatar lo que me tocó ayudar a implantar y a llevar adelante durante muchos años con resultados que juzgo positivos. De cualquier manera, la definición de un sistema para la elaboración del currículo es importante para permitir que el alumno se sitúe dentro de él; y contribuye, como fue en mi caso, para que se formen equipos de profesores que tengan mínimas referencias comunes en su trabajo didáctico. Es claro que con eso no descarto también que una pluralidad en la que las individualidades de los docentes tengan absoluta libertad de acción no pueda ser benéfica. Pero creo que el alumno tiene que estar al tanto de eso que, de cualquier manera, también es un sistema.

Un paso más en dirección a la realidad será considerar el cómo “enseñar” (o sea practicar) la Literatura en sala de clase. Creo que a todos siempre nos gustaría ver cómo hacen eso los demás; y, lamentablemente, no siempre tenemos la oportunidad de aprender viéndolo o siendo observados en ese quehacer.

Creo que hay que partir de lo que dice la frase de Antonio Candido de mi epígrafe: a la Literatura hay que practicarla. Personalmente, siempre pensé (o procuré pensar), ante todo, en el texto que practicaríamos en sala de clase. La selección de autores del programa llevaba a la selección de una serie de textos que, para empezar, todos los alumnos tendrían que leer. Esa selección y esa obligación deberían quedar explícitas para los alumnos ya al empezar el curso. Una manera de hacerlo de forma más completa es explicitar la planificación del curso y distribuirla impresa o en la Internet a todos los alumnos, si es posible, al final del semestre anterior. El equipo en que trabajé siempre lo hizo (y es claro que ni fuimos ni pretendo que hayamos sido los únicos que lo hayan hecho o lo hagan así), detallando en esa planificación una presentación de la materia, los objetivos a ser alcanzados, las unidades del programa, el sistema de evaluación, el cronograma ideal de desarrollo de las clases —explicitando las actividades a cargo de los alumnos— la bibliografía de lectura obligatoria y de apoyo, así como los horarios en que el profesor estaría obligatoriamente en su gabinete a disposición de los alumnos.

Eso nos daba la ventaja de explicitar claramente de antemano a todos los alumnos qué íbamos a hacer en el aula, qué haría predominantemente el profesor y qué harían predominantemente ellos.

Ya en sala de clase, personalmente traté siempre de partir de un texto literario previamente leído por todos. Utilicé diversas maneras de comprobar esa lectura, lo que pudo variar mucho de acuerdo con el número de alumnos en sala de clase, que así como era muchas veces de una docena al final de los años sesenta, pasó a unos 30 en los setenta y llegaba a 50, 60 o 70 en los últimos años. Lo ideal era que durante la primera clase sobre un texto la palabra fuese de los alumnos, no del profesor. Otras veces, con demasiados alumnos por delante, opté por el “control de lectura” escrito, al iniciar el abordaje de cada texto, evaluando las evidencias de una lectura personal de ese texto por parte de cada alumno. En algunos casos, mezclé los dos sistemas (según el texto a ser leído), con buenos resultados. Constatada la lectura del texto por los alumnos, el clima para el debate y la participación de ellos estaba creado. Después, llevando adelante el epígrafe de mi charla, tendría que cuidarme para no abusar del uso de la palabra y dejar que los alumnos practicasen literatura conmigo en torno a los textos leídos por ellos y con apoyo en la bibliografía teórica, histórica y crítica indicada al comienzo del curso (o al final del semestre anterior, cuando fue posible). Un método socrático de formulación de preguntas en la clase sobre los textos me ayudó bastante. El promedio de las notas otorgadas a cada alumno por esas actividades tendría peso 1 en la formación de la nota final.

Otro aspecto del trabajo en clase apuntó hacia la formación de los alumnos como investigadores. A lo largo de cada semestre y siguiendo un cronograma, los alumnos tenían que proponer con bastante antelación un tema para la realización de un trabajo monográfico individual, levantar después una bibliografía necesaria, presentar más tarde un plan de trabajo, elaborar una primera redacción (que era recogida, revisada y devuelta sin nota) y, finalmente, entregar la redacción definitiva al final del semestre. La nota otorgada a ese trabajo monográfico tendría peso 2 en la formación de la nota final. La elaboración de esa monografía era también la oportunidad para llevar al alumno a la aplicación de diferentes bases teóricas que diesen solidez a su trabajo y lo entrenasen en ese sentido.

En síntesis: la práctica de la Literatura exige un trabajo conjunto del profesor y los alumnos a partir de la lectura intensa y crítica. De la reflexión que lleve al diálogo y al debate. De esa práctica podrán salir no solo buenos lectores. La lectura es también el camino para la formación del individuo capaz de expresarse por escrito. Y el debate es el ejercicio formador de individuos competentes, éticos y críticos, o sea ciudadanos conscientes que no solo dominen repertorios de lectura y teorías críticas y de análisis, sino que al enfrentar la

realidad histórica y cotidiana sepan discernir posiciones y asumir aquella que mejor parezca apuntar al bien común. Con eso, el futuro profesor de Español, aunque jamás tenga que dar una clase de Literatura, no solo tendrá un conocimiento adecuado de las realizaciones estéticas en esa lengua, sino que estará capacitado por ese lado para el ejercicio de un pensamiento crítico y para transferir a sus alumnos los resultados de una práctica que habrá enriquecido notablemente su universo intelectual. Si el mercado prefiere seres no pensantes que al menor costo posible sirvan de puente con otras economías, a la universidad le cabe por encima de eso la función de formar formadores de ciudadanos conscientes. El espacio de los textos literarios producidos en realidades socio-históricas paralelas a la nuestra es un excelente campo para una práctica que, como sabemos, nunca agradó a las dictaduras. Por algo habrá sido.

Entrevistas

Entrevista concedida por Mario González ao Jornal *O Estado de S. Paulo*, Sabático, pág. S4 e S5, de 17 de julho de 2010¹

Com uma rara vocação para inventar e subverter gêneros, os autores espanhóis do passado abriram caminho para os modernos, como atesta *Leituras de Literatura Espanhola*, de Mario Miguel González

A ESPANHA DA VANGUARDA QUE NASCE ENTRE CONSERVADORES

por Antonio Gonçalves Filho

O renascimento da literatura espanhola pelas mãos de escritores como Enrique Vila-Matas e Javier Marías tem provocado sérias reflexões críticas sobre a herança recebida por esses autores desde que Cervantes revolucionou a escrita com seu *Dom Quixote*, estabelecendo as bases do romance moderno. Como ele, escritores igualmente desajustados – o poeta maneirista Luis de Argote y Góngora, entre outros – abriram caminho para a experimentação contemporânea. Sobre os pioneiros dos séculos passados, o professor Mario Miguel González acaba de lançar um estudo fundamental, que analisa justamente como agiram esses antecessores da vanguarda literária hispânica, *Leituras de Literatura Espanhola* (Letraviva), menos um manual de história do que um cuidadoso ensaio da pedra fundamental que estruturou essa literatura. A vocação dos espanhóis para inventar e subverter gêneros literários – comparável ao talento para o futebol – é examinada por González nesta entrevista exclusiva ao *Sabático*.

Professor de literatura espanhola da Universidade de São Paulo desde 1968, Mario M. González, argentino de Alta Gracia, Córdoba, naturalizado brasileiro, é uma das maiores autoridades em literatura medieval do País. Pretende com seu livro “articular os momentos fundamentais da estruturação da lite-

¹ Trata-se da reprodução na íntegra da entrevista a *O Estado de S. Paulo*, com a devida autorização do jornal.

ratura espanhola”, o que justifica, segundo ele, dimensioná-los como fatos históricos. As características dessa literatura, insiste, têm relação direta com o desenvolvimento peculiar da Espanha, país que deu ao mundo seu primeiro romance verdadeiramente transgressor, o *Dom Quixote* de Cervantes. Esse papel pioneiro se deve sobretudo à insubordinação ideológica de autores cuja independência provocou o advento de obras-primas, mas também a prisão e perseguição desses escritores.

O recorte crítico do professor vai da Idade Média até o século 17, apontando as linhas mestras de uma literatura que exportou um modelo de modernidade para o mundo todo – o Brasil incluído –, permanecendo, paradoxalmente, fiel a um pensamento conservador que manteve a Espanha refém de tiranos por algumas centenas de anos, o último deles Franco, em cuja ditadura foi assassinado o extraordinário poeta Federico García Lorca (1898-1936). Lorca e sua peça *Bodas de Sangue* foram temas da tese de doutorado de González (*El Conflicto Dramático em Bodas de Sangre*, defendida na USP em 1973 e publicada em livro em 1989 pela Edusp).

Autor de vários livros, entre eles *O Romance Picaresco* (Ática, 1988), o acadêmico assinou há seis anos a edição do maior enigma literário espanhol, o *Lazarillo de Tormes* (Editora 34). Uma das primeiras manifestações do gênero romance – o primeiro picaresco, pelo menos –, o livro conta a história de um órfão que serve a vários amos, de um cego a um escudeiro, numa atribulada escalada social. Em sua tese de livre-docência, *A Saga do Anti-Herói*, publicada pela Nova Alexandria (1994), González estuda justamente como o romance picaresco espanhol marcou autores de obras literárias brasileiras, em especial a do paraibano Ariano Suassuna.

ESTADO **O senhor diz em seu livro que as características da literatura espanhola têm uma relação direta com o desenvolvimento do país. Como explicar, então, que tenha atingido seu apogeu justamente ao longo dos séculos 16 e 17, período marcado pelo ocaso do pensamento renascentista?**

Acho que esta é a pergunta-chave para a leitura do meu livro, porque esse paradoxo é muito significativo. A literatura espanhola chega ao auge evidentemente em função do apogeu econômico da nação, propiciado pela expansão, pelas descobertas que canalizam as riquezas para a Espanha e ficam nas mãos da classe dominante – nobres e representantes do clero, os mecenas de artistas e escritores. Todos, claro, querem ser eternizados em retratos e livros. Isso não quer dizer que existia uma uniformidade na produção cultural. Predomina o pensamento do sistema, que mantém uma visão feudal do homem, da sociedade, mas, do século 16 em diante, é a Contrarreforma que vai determinar como deve funcionar a sociedade e como devem ser os indi-

víduos. Os manuais de literatura, em geral, perdem de vista a diversidade que existe dentro dela, esquecendo alguns escritores que se infiltram e, por não concordar com isso, tiveram de encontrar uma maneira diferente de escrever – e é aí que surgem os grandes escritores espanhóis, os pioneiros, aqueles capazes de estabelecer as bases da modernidade, começando por Fernando de Rojas (1473-76?-1541), o autor de *La Celestina*. Ele é um homem que vive um dos piores conflitos da Espanha, o da expulsão dos judeus. Rojas era um converso. Escreveu uma única obra absolutamente enigmática, carregada de sentidos, que quebra as limitações de um teatro ainda se libertando do didatismo medieval. Ele busca a comédia sentimental, faz paródia dela e constrói um texto crítico, mostrando que nesse modelo que a Espanha está implantando não há lugar para o grupo que vai abrir espaço para o ideário do que viria a ser mais tarde a burguesia.

ESTADO As primeiras manifestações da literatura em língua castelhana são do século 12, o grande momento da arte românica. Por que as artes visuais se desenvolveram mais que a literatura nesse século?

As artes visuais na Europa, de modo geral, cumprem uma função fundamentalmente didática nessa época, por estarem a serviço da Igreja, que precisa ensinar o povo de algum modo, pois esse não sabe ler. Inclusive demorou para os clérigos perceberem que o latim com o qual se dirigiam ao público não era entendido e que circulava uma literatura paralela vulgar. O clero, então, passou a imitá-la com objetivos puramente didáticos.

ESTADO Mas a tradição de transmissão oral já era então bastante forte na Espanha para impor modelos literários, não?

Sem dúvida, e o romancero – originário de romance, palavra que na Idade Média identificava a língua vulgar, em oposição à língua latina – é uma prova disso. O povo decorava fragmentos das mensagens trazidas por trovadores e jograis que se deslocavam com os peregrinos e acabaram introduzindo a poesia lírica provençal em Castela, Leão e Galícia. Ao recriar esses fragmentos, reinventando-os, criaram-se ilhas nesse oceano de conservadorismo. O povo, então, recortava esses poemas sem nenhuma preocupação didática ou religiosa. É a existência, a angústia humana, que está em jogo, uma abordagem extremamente moderna para a época. Por ser uma literatura fragmentária, não existe conclusão, que fica por conta do leitor. Isso impressionou de tal modo García Lorca que seu livro mais popular, *Romancero Gitano* (1928), volta a essa fórmula, redescobrimo essa forma popular, medieval.

ESTADO A corte dos califas de Córdoba, antes de entrar em decadência, deixou um legado à literatura espanhola, especialmente na construção do romance. Como explicar que essas formas tenham sobrevivido à destruição da cultura dos califas?

A literatura que os árabes trouxeram, muitas vezes vinda do Extremo Oriente, sobreviveu por causa das traduções da escola de tradutores de Toledo, que verteu textos em árabe para o latim e mais tarde, sob os auspícios de Alfonso el Sabio (*Alfonso X, rei de Castela entre 1252 e 1284*), do latim para o castelhano, então a língua oficial. Esse saber, essa cultura que os árabes trouxeram, não necessariamente como produtores, mas como portadores, sobreviveu em fragmentos, nos textos escritos por moçárabes, grupos que formavam ilhas de resistência nas cidades e tinham uma cultura própria. Os árabes descobriram como utilizar esses fragmentos em poemas maiores, que só no século 20 um erudito judeu descobriu terem sido escritos numa língua românica anterior a Castela, isto é, poesia popular do século 11.

ESTADO A Península Ibérica concentrou na Idade Média o maior número de judeus em toda a Europa, o que também poderia explicar o expressivo desenvolvimento literário na região. Quais os principais traços da cultura judaica que ficaram impregnados na literatura espanhola do período?

Acho que, se ficou alguma coisa, ficou de contrabando, porque na sociedade dos séculos 16 e 17 todos se vigiavam mutuamente. A Inquisição foi um sistema terrível. Nesse sistema é impossível preservar costumes como varrer a casa para dentro e não comer porco. Ou seja, havia pouco espaço para preservar a cultura judaica. No entanto, no caso de Fernando de Rojas, de *La Celestina*, os judeus fazem uma leitura dela como uma obra escrita por um judeu, mesmo sendo este um converso. Há todo um fundo judaico, especialmente do *Cântico dos Cânticos*, nas imagens da poesia de San Juan de La Cruz, que rotulam como místico – rótulo que eu nego. Fui separando essas pedras, como Rojas, Cervantes e Góngora, que formam uma ponte para a modernidade, todos descendentes de judeus e sempre à margem, mesmo conversos. Góngora, especialmente, não é alguém que vai imitar uma paisagem idealizada, renascentista. Ele constrói poemas sem referente externo, com um código próprio. É por isso que Góngora só vem a ser reconhecido no século 20, quando os poetas da geração de Lorca descobrem que faziam o que eles estavam fazendo.

ESTADO A despeito da vigilância da Inquisição, a literatura espanhola incorporou, desde o começo da peregrinação a Santiago de Compostela,

no século 9º, conhecimentos dos peregrinos. Como a rota dos peregrinos contribuiu para a construção da literatura espanhola e o advento da burguesia?

Esse é um dos fenômenos peculiares da Península Ibérica, o da corrente migratória que estabelece o Caminho de Santiago e cria um caldo de cultivo de mecanismos burgueses de ascensão social. Aí é possível especular, vender, oferecer o que a pessoa de fora precisa. Ao mesmo tempo, ao sul desse espaço, Aragão e Castela impõem outros mecanismos de enriquecimento, que é o de reconquistar a Espanha dos muçulmanos. Graças ao poder político de Castela, esse ideário antiburguês, do cavaleiro que conquista, ocupa e enriquece, vai prevalecer. O cidadão que se preocupa com finanças, o comércio, o artesanato, é, nesse contexto, um cidadão de segunda classe – e, além do mais, suspeito, porque são essas as atividades dos judeus, que vão ser excluídos, que não terão futuro. E, no século 17, para aqueles que não têm bens só existem três alternativas: o mar, a Igreja ou a Casa Real. Ou seja, virar conquistador, ser incorporado pela Igreja ou pela burocracia do Estado. Isso explica o sucesso das novelas de cavalaria ainda no século 16.

ESTADO **Por falar em século 16, o senhor é um grande especialista no *Lazarillo de Tormes*, que surgiu em 1554 como resposta criativa a essas novelas de cavalaria, contestando a narrativa idealista e partindo para a crítica social, a tal ponto que seu autor se ocultou e do livro só sobraram quatro edições. Qual seria a principal característica desse romance?**

Além de estar nos fundamentos do romance, sua principal característica é estar aberto ao leitor, obrigando-o a se posicionar, desde o prólogo, em que o autor se dirige a ele como alguém que pode se aprofundar ou apenas se deleitar com a história. O leitor terá de escolher, adivinhar o que o autor está pensando. Posso me divertir ou ver nela uma história de corrupção, a história de um menino esfomeado, engolido e destruído por uma sociedade que o transforma na negação do que ele seria, na imitação dos amos que ele critica.

ESTADO **A polêmica sobre o verdadeiro autor de *Lazarillo de Tormes* parece não ter fim. Todo dia um erudito descobre um novo autor para o livro. Quem o senhor acha que foi?**

Quando preparava a edição do livro para a Editora 34, pedi que suspendessem a impressão para acrescentar uma nota de rodapé sobre isso. Será interessante se chegarmos a saber um dia. Muitas coisas apontam para um partidário do erasmismo, muito influenciado pela obra de Erasmo de Roterdã. Uma professora da Universidade de Barcelona, Rosa Navarro Duran, publi-

cou o livro em 2002 e atribuiu sua autoria a Alfonso de Valdés (1490-1532), mesmo sem ter nenhuma prova material. E, mais recentemente, uma paleógrafa encontrou uma frase que poderia identificar o autor como Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), mas ela também não tem provas. Não menos de sete outros nomes têm sido apontados, mas acho que nunca saberemos quem foi. O autor tinha consciência que iria parar na fogueira junto ao livro se seu nome fosse conhecido.

ESTADO Essa tradição de literatura de denúncia atravessou séculos na Espanha. Quem, entre os contemporâneos, o senhor identifica como herdeiro do *Lazarillo*?

Hoje eu não sei, mas no passado foi Valle-Inclán, um grande ignorado por serem suas peças consideradas irrepresentáveis, tanto pela parafernália do cenário como pelo número de atores no elenco. A sorte dele foi a de ter morrido antes do franquismo, caso contrário teria sido assassinado como o foi García Lorca.

ESTADO Na prosa barroca do século 17 renasce de alguma forma o romance picaresco do século 16, como o senhor mesmo acentua em seu livro. Vem daí o gosto dos espanhóis pela paródia e a metáfora?

Sim, Valle-Inclán é um exemplo, mas já existia no século 14, em Arcipreste de Hirta, uma literatura paródica. Há paródia em *Celestina*, mas o romance picaresco, na prática, só se desenvolve no século 17. Acontece que o romance picaresco não tem uma linha de crítica social mais profunda, ele tanto pode ter sido escrito por um autor conformista como por outros mais críticos – em geral publicados fora da Espanha, claro. Sobre a metáfora, ela vem da necessidade de ensinar. Na Idade Média, o clérigo tinha de usar metáforas para criar uma imagem sedutora que ele mesmo se encarregava de traduzir para os fiéis. Lembro da introdução do poema *Milagros de Nuestra Señora* de Gonçalo de Berceo (1180-1246), que descreve uma paisagem sempre verde, idealizada, traduzida pelos padres dessa maneira: Nossa Senhora é o prado, as quatro fontes são os quatro evangelistas e as árvores são os milagres da Virgem, sempre associada à cor verde por ser imaculada. Ou seja, cria-se toda uma alegoria a partir desse sistema metafórico que seduz o ouvinte. A Renascença vai intensificar o uso da metáfora. Pode ser que houvesse de fato uma necessidade de dizer as coisas sem dizê-las, mas os autores vão além dessa alegoria. San Juan de La Cruz já não trabalha com metáforas, mas com símbolos, o que faz dele um precursor da linguagem dos simbolistas. Góngora constrói metáforas autossustentáveis, que valem por si mesmas, sem alegoria nenhuma. É uma delícia ouvir, mesmo que não se entenda

nada, porque é assim que funciona. Temos de entrar nessa poesia para entender o gongorês.

ESTADO Por que essa cosmovisão religiosa não marca o romancero viejo, essa forma poética que surge como produção anônima?

Não sei. Acho que justamente por ser uma literatura construída pelo povo. O povo recorta textos e esse recortar é uma maneira de escrever, de dizer que não há respostas para as perguntas que o homem carrega dentro dele e que a Igreja não pode responder satisfatoriamente. A morte é uma presença constante no romancero viejo.

ESTADO O senhor observa em seu livro que a presença marcante dos relatos de cavaleiros andantes na literatura espanhola do século 16 é um anacronismo. *Dom Quixote* é uma paródia dos livros de cavalaria, embora não tenha impedido a evolução do gênero numa época em que a Espanha expandia seu império a outros continentes. Por que esse gênero ainda desperta o interesse na modernidade?

De fato, *Dom Quixote* foi escrito como pretexto para parodiar a novela de cavalaria e tudo o que ela significa, ou seja, uma literatura unívoca, em que não há lugar para que o leitor pense criticamente. É por isso que meu livro traz na capa Alonso Quijano (*personagem principal de 'Dom Quixote', retratado numa gravura de Étienne Frédéric Lignon em que faz gestos expressivos ao ler*). Este é o último leitor à moda antiga, lendo novelas de cavalaria. Na paródia dessa atitude nasce o leitor moderno. Cervantes começa o *Quixote* dirigindo-se a um “desocupado leitor”, abrindo um leque de interpretações da realidade à escolha do leitor.

ESTADO A desmontagem do narrador onisciente em *Dom Quixote*, como o senhor acentua em seu livro, favorece essa relativização, mas é bem provável que um leitor de sua época tivesse uma visão diferente do leitor contemporâneo, não?

Sem dúvida. *Dom Quixote* foi lido na época como uma obra cômica. Não podemos saber se algum leitor percebia alguma coisa além, mas é possível afirmar isso pela releitura que fez Dom Alonso Fernández de Avellaneda, autor da apócrifa edição de *Dom Quixote (um segundo volume falso, publicado em 1614)*. Trata-se de uma leitura absolutamente cômica. Nós, leitores modernos, temos todo o direito de encontrar outros sentidos. Os românticos alemães, por exemplo, liam *Quixote* como um texto trágico. Eu me permito dizer que sua modernidade reside justamente na superação de gêneros, que é uma marca da modernidade.

ESTADO **Quando falamos em literatura espanhola, qual a primeira palavra que lhe ocorre?**

Paradoxo. É uma cultura, uma literatura cheia de paradoxos. Não é contrastante, porque o contraste aproxima duas coisas opostas para salientá-las. Já o paradoxo aproxima-as para construir uma outra coisa nova – e o paradoxo é a verdadeira chave para entender a crise da Renascença.

ESTADO **Com o que sobrou do teatro medieval em língua castelhana é possível saber se ele teve ou não importância na formação da literatura espanhola?**

Sobrou pouco para dizer que teve importância. Mais especificamente, sobrou um fragmento de uma peça do início do século 13, o *Auto dos Reis Magos*. Talvez tenha sido um teatro que não se desenvolveu por estar vinculado à Igreja. Há quem diga que o ritual religioso que se praticava na Península Ibérica era pouco teatral.

ESTADO **Como o senhor vê o panorama literário espanhol contemporâneo?**

Depois de Franco, a literatura espanhola ainda está à procura de um caminho próprio. O franquismo ceifou o desenvolvimento cultural da Espanha. Imagine se Lorca tivesse continuado a escrever, se Arrabal não tivesse partido para o exílio. A poesia se salvou por ser mais enigmática, menos explícita, mas o teatro espanhol morreu por causa da censura. Há, inclusive, uma novela, *Cinco Horas con Mario*, de Miguel Delibes, depois transformada em peça, sobre esse tema (um monólogo em que uma mulher conservadora conversa com o marido morto, um intelectual íntegro, antifranquista, sem ambições burguesas). Hoje, creio que o fenômeno literário espanhol tem algo a ver com a necessidade desenfreada de consumo dos espanhóis, mais do que com qualidade, embora no país existam grandes autores como Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Rosa Montero. De qualquer modo, não creio que ela venha a ser produtora de modelos culturais, como foi nos séculos 16 e 17.

* * *

Entrevista à professora Lila Perrén Velasco, da Universidad Católica de Córdoba, Argentina

ABEHACHE ¿Nos puede decir cuándo y cómo conoció al Profesor Mario Miguel González?

Lo conocí en el año 1959 en Córdoba, Argentina. Ese año se abrió la carrera de Letras en la Universidad Católica de Córdoba, primera universidad privada de nuestro país, de muy reciente fundación en ese momento. Mario estuvo entre mis primeros alumnos, de los que guardo un recuerdo imborrable. Cursaron conmigo los tres ciclos de Literatura Española: Medieval, Siglo de Oro y Contemporánea. Marcaron mi docencia. Mario fue después ayudante alumno de Medieval y al egresar se adscribió a la misma cátedra en la que permaneció con una beca hasta su viaje a España para después trasladarse a Brasil, donde vivió hasta su partida definitiva. Pero siempre mantuvimos una correspondencia frecuente, nos veíamos cuando visitaba Córdoba, intercambiábamos información, nos encontrábamos en Congresos.

ABEHACHE ¿Cómo era el alumno Mario González? ¿Se acuerda de algún episodio en especial que pueda ilustrar su postura como estudiante y amante de la literatura?

Era un alumno excelente. Buen lector, con sentido crítico y sobre todo un ser humano excepcional. Era el único varón laico (el otro era un sacerdote) y las compañeras lo hicieron muy pronto un hermano y un amigo de consulta ineludible. Además era un excelente poeta. No sé por qué no siguió en esa línea. Guardo un poema que me dedicó al final de los tres años cursados en la cátedra a mi cargo, y hace un mes su mujer me hizo llegar el original que él conservaba en papel con membrete de la Universidad Católica de Córdoba, fechado en octubre de 1961. Recuerdo que en el año 1959 don Ramón Menéndez Pidal publicó un artículo sobre sus noventa años y nosotros le enviamos los trabajos de nuestros alumnos de Medieval. El de Mario se titulaba “Los fieles y los no fieles en el *Cantar de Mio Cid*”. Era un enfoque muy original, expuesto con rigor y poesía, diría con rigor y fervor. Recuerdo que, al referirse a la trayectoria del Cid desde Castilla hasta Valencia, decía: “llegó hasta el lugar en que la tierra, dejando de ser española, prefirió arrojarle al mar”. Don Ramón nos envió una carta muy generosa (que conservo como reliquia muy preciada), ponderando el nivel alcanzado por

nuestros alumnos. Después, en el año 1961, publicó en la *Revista de Educación* –a mi cargo– un maduro trabajo sobre *La Celestina*, que años más tarde creció, se perfeccionó, adquirió una originalidad cuyas raíces ya se advertían en aquel trabajo de juventud y se incluyó en *Leituras de Literatura Espanhola*. Era evidente que aquellos temas que lo apasionaban seguían motivando sus reflexiones. Sí, Mario tuvo claro desde el comienzo cuáles eran sus preferencias, cuál era su vocación y respondió a ese llamado. Sabía que desoír el llamado de la vocación puede opacar la vida para siempre y no se arredró ante ninguna dificultad. Más aún: renunció a un buen trabajo porque los horarios le impedían asistir a las clases que eran obligatorias. Y nunca lo lamentó ni hizo de aquello un gesto heroico.

ABEHACHE Sobre el lugar ocupado por las investigaciones del profesor González en Literatura Española, ¿cuáles cree que son sus principales investigaciones y sus trabajos de más relieve?

A *saga do anti-herói*, por la novedad de ese estudio comparativo entre la picaresca española y la producción brasileña porque, además de ser muy original, revelaba que Mario González ya estaba aquerenciado en Brasil, que lo había hecho suyo adentrándose en sus textos con minuciosidad, tocando su entraña, como la forma más limpia de agradecimiento a ese país hermano nuestro en el que no se sintió extranjero. En este estudio, además –y no es lo menos–, revisó conceptos tradicionales referidos a la picaresca, amplió el referente político e ideológico de la picaresca española y comenzó a precisar lo que sería una continua motivación: el concepto mismo de modernidad. En este sentido, y por motivos que me son muy caros, quiero destacar su trabajo sobre “Don Quijote y la modernidad”, publicado en el libro titulado *Por añadidura*, homenaje que me dedicaron mis colegas y exalumnos, en el que Mario representó a todos los de aquella primera promoción de la Universidad Católica de Córdoba. Destaco la continuidad y la coherencia de sus investigaciones, la claridad de las argumentaciones y la precisión del lenguaje para comunicar sus hallazgos. Podría aludir también al preciso y convincente análisis del Planto de Pleberio en *La Celestina* y el estudio fervoroso de las tragedias lorquianas.

ABEHACHE ¿Qué rasgos de la personalidad del profesor González destacaría?

Creo que de las respuestas anteriores se pueden deducir, pero añadiría su insobornable amor a la verdad, su generosidad para compartir hallazgos, nuevos textos e informaciones, sin ninguna mezquindad y la lealtad con sus amigos. A Mario no hacía falta convocarlo ni pedirle ayuda porque parecía adivinar lo que el amigo necesitaba, sabía leer los gestos o los silencios del otro sin necesidad de palabras.

ABEHACHE El profesor Mario González ha desempeñado un papel político importante tanto en las instancias universitarias brasileñas –como docente de la USP– como en el escenario de la enseñanza del español y de la literatura española en Brasil. Fue, por ejemplo, uno de los fundadores y primer presidente de la Asociación Brasileña de Hispanistas. ¿Usted conoció su actuación política? ¿Qué subrayaría?

No puedo contestar sobre la actuación política del profesor González en la USP porque no tengo suficiente información. Sí puedo decir que, en su juventud, mientras estuvo en nuestro país, militó en política con entusiasmo porque le interesaba el futuro de su nación y no concebía el permanecer al margen. Como ciudadano y universitario se sentía **responsable**, es decir, con el deber de dar respuestas **ante** la sociedad y **por** los que no tienen voz para hacerse oír por los que rigen los destinos de la comunidad, a veces “muertos de hambre o de miedo” como diría el vasco Blas de Otero.

* * *

Entrevista ao professor Antonio R. Esteves, da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp - Assis, Brasil

ABEHACHE Como você conheceu o professor Mario González e que relação teve com ele a partir de então?

Diferentemente de muitos hispanistas e professores de espanhol brasileiros, eu não fui aluno do professor Mario González na graduação. Cursei a licenciatura na Unesp de São José do Rio Preto, entre 1978 e 1981. Em 1983, fui à Espanha fazer um curso no Instituto de Cooperación Iberoamericana, que formou muitos professores brasileiros da minha geração. Ali tive como companheiros de turma vários ex-alunos da USP que me falavam do Mario. Uma colega desse curso, depois grande amiga, é a Maria Eunice Arruda, da Universidade Federal do Ceará, que foi orientanda do Mario no mestrado. Ela me apresentou o Mario durante o Segundo Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol, organizado pela Associação de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo (APEESP) e realizado na Universidade de São Paulo (USP) entre 23 e 26 de setembro em 1987, sob a coordenação geral do Mario.

Nessa ocasião, o Mario, que era o presidente, me convidou para me afiliar à APEESP. Aí começa nossa amizade e, desde então, de algum modo, minha vida acadêmica e profissional esteve sempre ligada ao Mario. Eu era professor de espanhol numa faculdade privada da zona leste de São Paulo, a Faculdade Cruzeiro do Sul, que mais tarde se transformou na Unicsul.

O Mario, como se sabe, foi o grande articulador da criação da APEESP e foi seu presidente em três mandatos, entre 1983 e 1989. No último deles, entre 1988 e 1989, fui eleito secretário. Em 1989, ingressei através de concurso na Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Campus de Assis, onde trabalho até hoje. Em 1990, fui eleito presidente da APEESP, sucedendo o Mario. Nesse mesmo ano, concluí o mestrado na Unesp de São José do Rio Preto e ingressei no doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na USP, tendo o Mario como orientador.

Acabei não fazendo nenhum curso com o Mario durante o doutorado. Mais que de professor e aluno, nossa relação foi de discípulo e mestre, de amigos. Principalmente de companheiros de jornada, na longa luta que foi (e continua sendo) a discussão sobre o ensino do espanhol no Brasil e as formas de implantar esse ensino. E, sobretudo, as idas e vindas do processo de inclusão

da língua espanhola no ensino fundamental e médio no Estado de São Paulo, desde a criação e implantação dos Centros de Ensino de Línguas pela Secretaria da Educação (1988-1989) até as peculiares formas de aplicação da Lei 11.161/2005 em nosso Estado, que duram até o momento.

Nos últimos anos, estive afastado da diretoria da APEESP, da qual nunca deixei de ser associado. Tenho estado mais presente nas atividades da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), desde sua fundação, em 2000. Da mesma forma que havia ocorrido na APEESP, também na ABH trabalhei ao lado do Mario participando das duas primeiras gestões como vice-presidente, quando o Mario era presidente. Mais tarde, como já havia ocorrido na APEESP, também vim a ser presidente da ABH, exercendo a dura tarefa de suceder o Mario. Digo “dura” porque o Mario sempre foi uma pessoa especial, com algumas qualidades particulares, impossível de ser substituído. Em ambos os casos, tratei de levar adiante as atividades iniciadas por ele. Não compete a mim julgar se tive êxito ou não. Tenho a tranquilidade de dizer que fiz tudo o que estava ao meu alcance para manter o mesmo nível da atuação dele.

Como orientando dele creio ter seguido, em linhas gerais, sua linha de pensamento e área de atuação. A proposta inicial que apresentei para o doutorado da USP, dentro dos estudos comparados, integrado a esse importante projeto desenvolvido por ele que era o de estudar as marcas da picaresca espanhola na literatura (e também na cultura) brasileira, acabou não sendo suficiente para uma tese de doutorado. Propiciou apenas um artigo, o primeiro texto meu publicado em uma revista no exterior. Ali tratava de apontar, seguindo as diretrizes traçadas pelo Mario, marcas da picaresca espanhola clássica na *Tetralogia amazônica* de Benedicto Monteiro (1924-2008), um intelectual paraense bastante conhecido nos anos 70.

Na proposta original de conciliar os estudos amazônicos com os estudos hispânicos, acabei desenvolvendo uma pesquisa sobre as relações entre literatura e história, com a leitura comparada de quatro romances históricos hispânicos que tratam do conquistador/aventureiro Lope de Aguirre como personagem literário. Sempre contei com a orientação firme e precisa do Mario, além de seu apoio pessoal e acadêmico.

Aliás, o apoio e a orientação do Mario são anteriores a meu ingresso no doutorado. Em uma carta de recomendação, dessas que os alunos pedem a seus professores (eu tinha intenção de fazer um curso na Espanha, da Ofines – Oficina Internacional de Información y Observación del Español), ele me apresentava desta forma: *“Conozco al profesor Esteves a través de su actuación profesional, y especialmente por haber integrado la directiva de la APEESP cuando yo era presidente de la misma. Actualmente, es él quien preside dicha Asociación y desarrolla un importante trabajo frente a la misma”* (15/03/1990). Isso é uma pequena amostra da generosidade do Mario, que tinha como

hábito prestar seu apoio aos alunos, orientandos e hispanistas brasileiros em geral.

A picaresca era uma paixão que ele transmitia e eu também me dediquei, ainda que indiretamente, a ela, uma vez que atuei no projeto de tradução do *Lazarillo de Tormes*, ao lado de Heloisa Costa Milton, minha companheira de trabalho da Unesp de Assis, também ex-orientanda do Mario.

É famosa entre seus amigos e discípulos a máxima do Mario de que nas “mesas quadradas” se discute melhor. Sejam questões acadêmicas ou políticas, mas especialmente político-acadêmicas. Pude compartilhar, juntamente com outros colegas, de muitas dessas mesas quadradas. Talvez por ser argentino de origem, o Mario era um enólogo especial. Como brasileiro de adoção, e conheci poucas pessoas que, como ele, conhecessem tão bem a cultura brasileira e amassem tanto este país, ele apreciava a caipirinha. Caipirinha tradicional, que ele gostava de preparar e sabia preparar como poucos, usando limão galego, já difícil de encontrar em nossas feiras. Essas conversas eram, então, acompanhadas de um bom vinho ou caipirinha.

Numas dessas mesas, em 1998, em Madri, por ocasião do XIII Congresso da Associação Internacional de Hispanistas, ali realizado, tivemos a ideia de fazer uma nova edição bilíngue do *Lazarillo*, pois aquela primeira edição, preparada pelo Pedro Câncio da Silva, da UFRGS, publicada pela Colección Orellana, da Consejería de Educación da Embaixada da Espanha, em 1992, também incentivada pelo Mario (e com sua “Introdução”), já estava esgotada há tempos. O Mario então propôs que usássemos a edição de Medina del Campo, de 1554, recém-encontrada juntamente com outros volumes do século XVI, emparedada em uma casa que se reformava, no povoado de Barcarrota, na província de Badajoz, em Extremadura. Assim, nessa mesa quadrada, tomando vinho e fantasiando sobre os mistérios dos livros desaparecidos, raros, emparedados e encontrados quatro séculos mais tarde, decidimos que ele faria um cotejo entre aquela edição, cujo fac-similar acabava de ser publicado (1996), e as demais edições, fixando o texto básico que seria traduzido por mim e pela Heloisa.

Assim surge, em 2005, o *Lazarillo* bilíngue, da Editora 34, traduzido por mim e pela Heloisa, com um belo ensaio introdutório feito pelo Mario que, além de fixar o texto e de escrever as notas, também organizou um quadro com as moedas espanholas do século XVI. A revisão da tradução esteve a cargo de Valéria De Marco. Quando saiu a segunda edição, em 2012, o Mario se encarregou de fazer os ajustes e atualizar os dados.

Alongo-me contando essa experiência para mostrar que a realização de trabalhos coletivos era uma das marcas do Mario, que sempre compartilhava com seus amigos, orientandos e colegas, seus projetos. Isso não é apenas a constatação de sua abnegação, que sim existia e era marca de sua perso-

nalidade: era principalmente resultado de sua crença em que os projetos acadêmicos ou políticos devem ser coletivos, contando com a participação de todos.

Sempre discutíamos questões relacionadas ao *Lazarillo*, especialmente as “descobertas” que de vez em quando causam *frisson* no âmbito hispânico, geralmente associadas a “novas teorias” sobre a autoria do livro ou novas fontes que tratam da questão. Em 2010, não foi diferente. Quando organizávamos o VI Congresso de Brasileiro de Hispanistas de Campo Grande, pedi ao Mario que fizesse uma conferência sobre a nova atribuição de autoria que então agitava os meios acadêmicos espanhóis. Foi uma das últimas vezes que tive a honra de compartilhar a mesa com ele (desta vez era mesmo uma mesa redonda), pois coube a mim apresentá-lo. Não preciso reiterar que o texto por ele apresentado, “*En torno al autor del Lazarillo de Tormes*”, impecável na forma, trazia considerações muito lúcidas e críticas sobre a controversa questão de se atribuir um autor às aventuras de Lázaro de Tormes apenas a partir de análises textuais.

ABEHACHE Em sua opinião, que traços da personalidade do professor se destacavam?

Um dos traços da personalidade do Mario que se destacam é a crença que ele sempre teve em trabalhos coletivos e a generosidade em compartilhar com os amigos, alunos e orientandos os projetos que tinha. O exemplo da edição bilíngue do *Lazarillo de Tormes* da Editora 34, que acabo de mencionar, é ilustrativo.

O Mario sempre teve a capacidade de contagiar os demais com suas paixões, fazendo com que as pessoas que o rodeavam embarcassem em seus projetos, fossem acadêmicos ou políticos. Dou outro exemplo: eu já conhecia a obra do Federico García Lorca desde a adolescência, nutrindo uma paixão especial pela sua poesia e por seu teatro. Eu mesmo, talvez por um excesso de paixão, nunca tive coragem de escrever sobre o escritor andaluz. No entanto, uma de minhas primeiras orientandas, a Luciana Carneiro Hernandes, fez um belo levantamento da recepção crítica da obra lorquiana no Brasil. É claro que o Mario colaborou bastante tendo participado da Banca. Outra orientanda (Sonia Regina Nogueira), na mesma época, estudou o mito do Dom Juan, com uma interessante leitura do *Don Juan* do Torrente Ballester. Não preciso reiterar que ambos os autores fazem parte de objetos de estudo do Mario, ficando evidente sua presença, mesmo que indireta em ambos os trabalhos. Uma de minhas últimas orientações de mestrado, de Stanis D. Lacowicz, concluída no ano passado, discute a picaresca e o mito de Dom Juan em romances históricos brasileiros contemporâneos.

Um dos resultados dessa capacidade de agregar que o Mario tem é o grupo de amigos, que dura até hoje, apesar das muitas baixas, que chamávamos de “Conexão USP-Unesp-Assis-UFF”. Foi um grupo de pessoas, em sua maioria orientandos do Mario, que se reuniu em torno a sua figura e que está na base de vários projetos e atividades, incluindo a criação da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH).

No início dos anos noventa, vieram fazer doutorado na USP, por articulação do Mario, vários professores da Universidade Federal Fluminense (UFF), de Niterói: Lygia Peres, Suely Reis, Magnólia Barbosa, Márcia Paraquett e Lívia Reis, todas orientandas do Mario, com exceção da Lívia. Fazia parte desse grupo também outra pessoa maravilhosa, com grande sensibilidade, imensa capacidade de trabalho e de articulação que foi o André Trouche. Apesar de não ser aluno da USP, uma vez que fez seu doutorado na UFRJ, o André era um dos articuladores do grupo e estava sempre presente. Grande amizade nos uniu desde então e ainda nos une, apesar de que o Mario e o André já não estão entre nós e muitas das colegas já estão aposentadas. A Heloisa Milton e eu éramos a ponta no Oeste Paulista, nesse triângulo que, de alguma forma, ainda funciona.

Da articulação entre colegas da USP, da Unesp e da UFF, depois de muito se discutir o rumo que tinham tomado os Congressos Brasileiros de Professores de Espanhol – que, por aquela época, estavam sendo usados por livrarias, editoras e entidades diversas como espaço de propaganda e comercialização de seus materiais (e de suas ideologias também) – surgiu a ideia de criar outro espaço acadêmico, onde pudesse se discutir a pesquisa científica e acadêmica na área dos estudos hispânicos no Brasil. Era um momento em que o espanhol estava em plena expansão e esse grupo pensava que a pesquisa deveria ser o eixo sobre o qual essa expansão deveria se realizar.

Desse modo, também em uma mesa quadrada, também em Madri, em 1998, com a presença de professores do triângulo USP-Unesp-UFF, também acompanhada do bom vinho e de muita discussão, teórica e prática, nasceu o projeto de fundação da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), seguindo mais ou menos o modelo das várias associações de hispanistas existentes mundo afora. O exemplo maior talvez fosse a própria AIH (Asociación Internacional de Hispanistas), à qual vários dos professores presentes eram (e ainda são) associados, principalmente devido ao incentivo do Mario, que participava de seus Congressos há vários anos.

A partir daquela discussão de 1998, no ano seguinte, durante o VIII Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol realizado em Vitória/ES, foi oficializada a proposta de realização do “Primeiro Congresso Brasileiro de Hispanistas”, durante o qual seria criada oficialmente a ABH. O Congresso foi realizado na UFF, entre 8 e 11 de outubro de 2000, organizado por uma co-

missão coordenada pelo André Trouche e pela Livia Reis, da qual também participavam a Lygia Rodrigues Vianna Peres, a Magnolia Brasil Barbosa do Nascimento e a Marcia Fernandes Paraquett. Assim, a ABH, fundada no dia 11 de outubro de 2000, teve o Mario, seu principal idealizador e grande articulador, eleito como primeiro presidente.

Também devemos ao Mario o conceito de “hispanismo” que foi adotado, e que era praticamente o mesmo usado pela Associação Internacional de Hispanistas: uma área que abrangesse os estudos de língua espanhola e das literaturas, culturas, história e arte dos países de língua espanhola. Tal conceito, com poucas alterações, é utilizado pela ABH até o momento.

Ainda dentro dessa capacidade de articulação do Mario, está sua consciência como formador de novos profissionais. No Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, do qual foi um dos articuladores e do qual participou, desde a fundação do programa, em 1978, até sua morte, encarregou-se da formação de 24 mestres e 14 doutores, que hoje atuam em diversas universidades em praticamente todas as regiões do país. Estes são, por sua vez, responsáveis pela formação de outros pesquisadores e professores da área.

ABEHACHE Sobre o lugar ocupado pela pesquisa acadêmica do professor Mario González nos estudos da Literatura Espanhola realizados no Brasil, quais você julga serem suas contribuições e seus trabalhos mais relevantes?

A produção acadêmica do professor Mario González está articulada em duas áreas centrais dentro da Literatura Espanhola, nas quais desenvolveu vários projetos, que resultaram em diversas publicações e pesquisas que desencadearam dissertações de mestrado e teses de doutorado. A essas duas áreas pode-se acrescentar uma terceira, associada de modo indireto às duas anteriores, que são os estudos comparados e a tradução.

A primeira dessas áreas trata da “Literatura Espanhola do final da Idade Média ao século XVII”, na qual está alocado seu projeto mais importante, de acordo com meu ponto de vista, que são os estudos sobre a picaresca espanhola e suas projeções na literatura brasileira. Para mim, esta é a principal contribuição teórica do Mario aos estudos hispânicos e à literatura comparada no Brasil (e também no âmbito do hispanismo universal). Seu livro *A saga do anti-herói* (1994), do qual já havia saído uma espécie de antecipação sintética, que é *O romance picaresco* (1988), e que foi resultado da pesquisa que lhe rendeu o título de Livre Docente pela USP, é o marco principal dessa pesquisa. Creio que é muito importante o trabalho de comparação desenvol-

vido pelo Mario e por vários de seus orientandos sobre as leituras do núcleo clássico da picaresca espanhola realizadas em vários âmbitos da literatura brasileira e sua aproximação ao que se convencionou chamar no Brasil, a partir de Antonio Candido, de “romance malandro”. Segue sendo uma leitura válida e uma porta sempre aberta aos que se dedicam à comparação entre a literatura espanhola e a literatura brasileira. O Mario era muito consciente de que os estudos hispânicos seriam muito mais ricos em nosso país se fossem realizados sob a ótica da comparação com a literatura e a cultura brasileiras.

Uma síntese desse projeto amplo de estudo da literatura espanhola do final da Idade Média até o século XVII aparece no livro *Leituras de Literatura Espanhola (da Idade Média ao século XVIII)*, obra de fundamental importância na formação de futuros pesquisadores da literatura espanhola. Nela, temos a preocupação do Mario não apenas com a pesquisa mas também com a transmissão do conhecimento, uma vez que esta obra está pensada como uma espécie de manual para os Cursos de Letras com habilitação em espanhol, contribuindo com a qualidade na formação de professores de espanhol.

Na outra ponta do espectro, o Mario de certa forma nunca abandonou o período por ele estudado em sua tese de doutorado e que resultou em seu livro *El conflicto dramático en Bodas de sangre*, publicado em 1989. Essa pesquisa segue em duas direções: seus estudos sobre a obra de Federico García Lorca em si e seus estudos sobre o teatro espanhol do século XX. Seu último livro, publicado postumamente é *A trilogia da terra espanhola de Federico García Lorca*, uma espécie de síntese do pensamento do crítico sobre o tema.

Mais que estudos específicos de literatura espanhola, eu diria que a maior riqueza dos estudos do Mario é sua particular visão da comparação, na qual se nota uma consciência muito clara da necessidade de se trabalhar com a diversidade cultural e o diálogo entre obras, gêneros, culturas e linguagens. Talvez pelo fato de ter sido um intelectual da diáspora, tratando de encontrar sua identidade em um entrelugar cultural, em seu pensamento é basilar o diálogo entre identidade e alteridade, num processo de constante negociação, plena de trânsitos entre fronteiras culturais. Penso que este é o ponto mais forte de seu legado, associado indiretamente aos estudos culturais contemporâneos, e que demonstram a atualidade de suas abordagens.

ABEHACHE O professor Mario González desempenhou um papel político importante tanto nas instâncias universitárias – como professor da USP – quanto no cenário do ensino de espanhol e do hispanismo no Brasil. Você acompanhou sua atuação política? O que poderia destacar?

Como é do conhecimento de todos, o professor Mario González sempre teve uma atuação política contundente, em especial com relação ao ensino do espanhol do Brasil. Primeiro, foi um defensor incansável da necessidade do ensino da língua espanhola e suas culturas em nosso país, rompendo uma série de lugares comuns que habitavam (e ainda habitam) o imaginário nacional e que chegam, às vezes, à própria universidade. Da mesma forma, consciente de que esse ensino está diretamente relacionado com a necessidade de uma educação eficiente em nosso país, sempre atuou em defesa de um ensino de qualidade, cujo núcleo central, além das condições mínimas a serem garantidas pelo Estado, está na formação de profissionais qualificados.

Exemplo dessa linha de pensamento é a dedicação de mais de meio século nessa luta, o que incluiu a criação e atuação em duas Associações reunindo tanto profissionais da Educação na área dos Estudos Hispânicos, quanto pesquisadores em um âmbito mais acadêmico. Refiro-me à APEESP e à ABH, ambas criadas por seu empenho pessoal e sua capacidade de agregação e de liderança. No âmbito dessas associações, o professor Mario militou durante três décadas, defendendo suas ideias com grande energia. Conforme relatei nas páginas anteriores, acompanhei boa parte dessa atuação, tratando de colaborar para manter viva essa chama.

ABEHACHE Tendo em conta o pensamento e as ações do professor Mario González, o que você diria que deve ser lembrado?

A atuação do Mario González, como professor, como intelectual e como militante em defesa da educação de qualidade que inclua o direito dos alunos de ter acesso a uma língua e uma cultura estrangeira que lhes permitam construir uma identidade sólida a partir do contato com a diversidade, é um perfeito exemplo de integração entre a pesquisa acadêmica e a luta social.

Nesse sentido, creio que ele será lembrado como um intelectual que soube conciliar de modo exemplar a qualidade da pesquisa, o magistério consciente e responsável e a militância como forma de defender os ideais nos quais sempre acreditou e que tinha a capacidade de transmitir àqueles que tiveram a sorte de trabalhar com ele ou de estar, de algum modo, a seu lado. É uma energia especial que certamente não desapareceu e continuará circulando no âmbito dos estudos hispânicos em nosso país.

* * *

Entrevista ao professor José Manuel Lucía Megías, da Universidad Complutense de Madrid, Espanha

ABEHACHE **¿Nos puede contar cuándo y cómo conoció al Profesor Mario González?**

Como sucede con tantos intelectuales, con tantos escritores, conocí a Mario González antes de conocer a Mario González. Conocí primero al escritor, al estudioso de la picaresca, tema que me interesó en un momento en mi vida. Y luego conocí a Mario González persona en São Paulo, en una tesis doctoral a la que fui invitado para formar parte del tribunal que la tenía que juzgar.

ABEHACHE **¿Cómo ha sido su contacto académico con el Prof. González? ¿Se acuerda de algún episodio en especial que pueda ilustrar su postura como profesor, investigador y amante de la literatura?**

En los últimos años, he tenido una relación más estrecha con Mario, pues me había hablado de una alumna suya, Paula Renata de Araujo, que estaba trabajando sobre las adaptaciones infantiles y juveniles del “Quijote” al portugués y al español, un estudio comparativo, con diversas implicaciones didácticas. Hablamos mucho sobre el curso de la investigación, de las líneas que deberíamos seguir y de mi apoyo para una beca que le permitiera a Paula completar sus estudios y trabajo de campo en España. La última vez que estuve en São Paulo, en mayo de 2013, estuvimos comiendo los tres en un restaurante de comida minera muy cerca de la Avenida Paulista. Nunca pensamos ni Paula ni yo que aquella sería la última comida que compartiríamos. La noticia de su muerte nos llegó cuando Paula estaba en Madrid. Sus lágrimas, su tristeza, como la de tantos alumnos que le tuvieron en clase, es la mejor muestra de todo lo que sembró a lo largo de su vida académica.

ABEHACHE **Sobre el lugar ocupado por las investigaciones del profesor González en Literatura Española, ¿cuáles cree que son sus principales contribuciones y sus trabajos de más relieve?**

Son muchos los temas y metodologías a los que se acercó Mario en sus años de estudio, de investigación. Entre todos, me quedo con sus estudios sobre la picaresca, sobre el gran esfuerzo que hizo para difundir la rica literatura

picaresca en el ámbito brasileño, así como también los estudios sobre la pervivencia de algunos de sus postulados en suelo brasileño, una gran lección de la vida de la literatura, más allá del tiempo y de la geografía.

ABEHACHE En su opinión, ¿qué rasgos de la personalidad del profesor González se destacaban?

No tuve la oportunidad de conocer de manera profunda a Mario. Pero en mis encuentros, en mis lecturas, pude apreciar su coherencia y su postura decidida en defensa de los valores que él consideraba esenciales. No era persona que abandonara su camino si consideraba que era el justo, por más que pudiera encontrarse cantos de sirena a su alrededor.

ABEHACHE El profesor Mario González ha desempeñado un papel político importante tanto en las instancias universitarias brasileñas – como docente de la USP – como en el escenario de la enseñanza del español y de la literatura española en Brasil. Fue, por ejemplo, uno de los fundadores y primer presidente de la Asociación Brasileña de Hispanistas. ¿Usted conoció su actuación política? ¿Qué subrayaría?

Este era, sin duda, el aspecto en que más distancia manteníamos, sobre todo en el ámbito de una defensa de la enseñanza del español desde ámbitos académicos muy determinados. Pero, como no podía ser de otro modo, al final las posturas se acercaron, porque el amor por la lengua y la literatura española, por el deseo de su difusión y su estudio, prevaleció por encima de todo lo demás.

* * *

Varia

América Latina y España: ese largo vínculo de lengua y literatura, amor y resentimiento

Mempo Giardinelli¹

Resumen: En este texto, Mempo Giardinelli retoma algunos momentos de la historia, desde el “encontrón” hasta hoy, que hicieron que la relación entre América y España pueda considerarse una paradoja ética. Considera que en 1992, fecha de conmemoración de los quinientos años de la llegada de los españoles a América, no había nada que celebrar y que “un largo, severo, respetuoso silencio en ambos lados del Atlántico” hubiese hablado mejor de gobernantes y pueblos. Sin embargo, para Giardinelli, si esa historia de genocidios y tribunales inquisitoriales son aspectos que distancian a América y España, la literatura es un lugar de encuentro. Y hoy más que nunca, cuando la “crisis”, a la que llegamos por los ajustes impuestos por la banca mundial, es común a ambos lados del océano y es la “que define por qué escribimos lo que escribimos”. Es en la literatura de García Lorca y Miguel Ángel Asturias, de Goethe y de Brecht y de tantos otros donde vemos lo que sucede en cada época y en cada lugar.

Palabras clave: encontrón; crisis; literatura; civilización; barbarie

Abstract: Here, Mempo Giardinelli takes up some points in history, from the “encontrón” until today, which made the relationship between America and Spain be considered an ethical paradox. He considers that in 1992, there was nothing to be celebrated in the 500th anniversary of the arrival of the Spanish to America and that “a long, stern, respectful silence on both sides of the Atlantic” would have been better from rulers and peoples. However, Giardinelli considers that if this history of genocide and inquisitorial courts are aspects that separate America and Spain, literature is a meeting place. And today more than ever, when the “crisis”, in which we got in because of the adjustments imposed by global banking, is common to both sides of the ocean and is what “defines why we write what

¹ Caelys, Chaco.

we write". It is in the literature of García Lorca and Miguel Ángel Asturias, Goethe and Brecht and many other writers in which we see what happens in every age and in every place.

Keywords: encontrón; crisis; literature; civilization; barbarism

Hay materias en las que, cuando se piensa en tránsitos, no pueden dejar de considerarse también los conflictos. Así como toda aproximación conlleva necesariamente la posibilidad de un desencuentro, y todo contrapunto es, de hecho, una inminente confrontación.

El aparente juego de palabras con el que inicio esta reflexión, que escribo ahora, casi a finales de 2013, me traslada a ciertos pensamientos y artículos que escribí hace más de dos décadas, exactamente en 1992, cuando en todo el mundo se recordaba (en España decían "celebraba") el Quinto Centenario del desembarco de Cristóbal Colón en nuestro continente.

En aquel momento –igual que ahora, y en mi opinión cada vez que nos referimos a los vínculos lingüísticos, artísticos, literarios y culturales entre América Latina y España– era imprescindible afrontar la cuestión desde las más diversas perspectivas. De hecho una relación que involucró a cientos de millones de personas a lo largo de más de cinco siglos y en un territorio gigantesco, como de varias veces toda la Europa Occidental, implica una infinidad de posibilidades. Y desautoriza toda voluntad de concepto único.

En ese enorme continente –o sea aquí– se produjeron y multiplicaron incontables diálogos, discusiones, amistades, revoluciones, parentescos, guerras, desafíos, ofensas y agravios de todo tipo. El repertorio de tensiones y choques fue y es, necesariamente, inmensurable. Todos los asuntos humanos tuvieron lugar allí (o sea aquí): gobiernos, sublevaciones, acuerdos, obediencias, desacatos, sumisiones, exilios, revoluciones, migraciones, choques culturales y lingüísticos, imposiciones de costumbres, hibridaciones de todo tipo, defensas desesperadas de tradiciones populares originarias, y mucho, mucho, muchísimo más, y tanto en los órdenes rurales como urbanos, marítimos como terrestres, y en planicies, playas, selvas y altas cumbres cordilleranas.

Nada de lo humano fue ajeno a esa relación, que fue de poder y de rebeldía, de encuentros e incomprensiones, y plena de disensos, anarquías y frustraciones. Todo lo cual explica el rechazo militante de muchos intelectuales latinoamericanos –cierto que algunos con exageraciones, y otros con argumentos más pasionales que racionales–, particularmente en la segunda mitad del Siglo XX. Los reparos cuestionaron el relato histórico que se había oficializado durante siglos y quebrantaron todo idealismo romántico para recordar los

quinientos años de la llegada del gran almirante genovés a lo que hoy es nuestra América.

Hay que decir también que se trata de un fenómeno cultural relativamente nuevo: por lo menos desde finales de los años 80 y comienzos de los 90 del siglo pasado fuimos muchos los que problematizamos aquellos eufemismos y simplezas lingüísticas que pretendían hacer una celebración fastuosa de un acontecimiento que sí merecía ser recordado, sin dudas, pero no celebración alguna porque no había nada que festejar y cualquier fasto que se organizara iba a ser tan apresurado como interesado.

En una conferencia que pronuncié en Santiago de Chile en enero de 1992, narré la siguiente hipótesis, que perfectamente podía enmarcarse en lo que llamamos literatura fantástica:

Imaginemos que Chalchiuhtlicue los exhortó a surcar el ancho mar y que allá fueron los aztecas. Acaso hubieran sido ellos los que cruzaban el grande océano para llegar a Europa, territorio que seguramente hubiesen creído las Indias Orientales, claro, y supongamos, imaginemos también que desembarcaban sus goletas cargadas de indígenas con plumas, con petos de oro, empenachados maravillosamente, festivos o solemnes y con todo el oro y el café y el tabaco y el maíz y con piedritas de obsidiana, de lapizlázuli, de jades perfectos. En pleno medioevo europeo digamos que arribaban a Lisboa, o a Cádiz, o por qué no al puerto de Palos, y los ibéricos los recibían aterrados, apenas terminaban siete siglos de dominación mora y ahora una posible dominación azteca no querrían ni imaginarla [...]. Vemos a los ibéricos recibir a Moctezuma como a un Mesías que viene de Occidente, majestuoso con ese penacho de plumas de quetzal de dos metros de alto, el bastón de oro y esmeraldas en la mano, y montando un avestruz enorme, por qué no [...] Los vemos declarando que España es territorio que se incorpora desde ese momento al Imperio del Anáhuac extendido, que incluye el vasto mar y todos los cielos y las tierras por obra y gracia de sus dioses, y en el acto comienza la represión porque no hay conquista sin represión, naturalmente, y destruyen iglesias y catedrales y entronizan a Huitzilopochtli en Toledo, erigen una pirámide para Coatlicue sobre la mezquita de Córdoba, un templo ceremonial en Granada y en la mismísima Plaza Mayor de Madrid un monumento a Quetzalcóatl y en vez de guirnalda colocan representaciones de serpientes emplumadas y pájaros maravillosos, y los hispanos aprender a comer ensaladas de nopalitos y aguacates, y sopas de flor de calabaza y tacos de huitlacoche... (GIARDINELLI, 1992).

Naturalmente, lo anterior es literatura y se propone como una visión de la transculturación desde una perspectiva heterodoxa, vista del lado del revés.

Lo cual ofrece un relato en el que la Historia es la misma, pero validada desde el punto de vista opuesto. Se trata de un espacio precioso para la ironía y la paradoja, que permite desnudar la estupidez, las creencias y el miedo, que son todos ellos estupendos materiales para el arte.

Pero también, y a la par de ese juego, sucede que la realidad real, la no ficcional, o sea la que verdaderamente sucedió y está testimoniada y constituye hoy uno de los relatos de la Historia Americana, también tuvo mucho de literario. El antropólogo y viajero hispano-mexicano Santiago Genovés (1923-2013) navegó el Atlántico en botes contruidos con maderas y palmas, y junto con el explorador y biólogo noruego Thor Heyerdahl (1914-2002) demostraron que los antiguos egipcios pudieron navegar hasta América. Y en sus libros y artículos Genovés ironizó de modo admirable el extravío de Cristóbal Colón, quien, más ambicioso que explorador, hizo su extraordinaria travesía creyendo que iba a encontrar una cosa pero encontró otra (lo cual, dicho sea de paso, es la definición perfecta de la metáfora, según Jorge Luis Borges).

La hazaña de Colón no dejó de ser en cierto modo, según Genovés, una historia de calamidades que el otro genovés (Cristóbal) fue incapaz de advertir: “Colón llega a San Salvador (Guanahaní) el 12 de octubre de 1492. Para él es Asia. Para él Cuba es Japón. Luego, piensa que es un apéndice de China, por lo que no la circunnavega, lo que le hubiera aclarado la situación. En el tercer viaje, cae en América del Sur y lo asocia al Paraíso Terrenal, descrito en el Génesis. En el cuarto, alcanza el istmo de Panamá, para él Malaya. Las Indias Orientales fueron para Colón las Indias Occidentales y América del Sur una especie de Australia. Muerto en la desgracia, sólo Colombia lleva su nombre. Al cartógrafo Américo Vespucio le corresponde el honor –merecido o no– de que América lleve su nombre”.²

Pero ahí no terminan las confusiones: el historiador argentino Bonifacio del Carril (1911-1994) ha señalado que al florentino Vespucci (Vespucio) se le atribuye el mérito sólo por un error de traducción. En su libro “El bautismo de América” (1991), Carril sostiene que, luego de su viaje, Vespucci dijo haber “encontrado” (*ritrovare*) un continente habitado “por más gentes y animales que nuestra Europa, o la misma Asia o la misma África” y a la que él llamó *Novus Mundis* (lo cual era adecuado, puesto que para los europeos de la época ciertamente se trataba de un mundo nuevo). Pero cuando el cartógrafo alemán

² La cita fue tomada en 1991 de una entrevista y artículo en la revista UNAM, fotocopiados sin referencia de fechas. Hay referencias similares en su obra más conocida: *¿Por Qué Acali? Un viaje en balsa de seis mujeres y cinco hombres a través del Atlántico* (Madrid: Ed. Promoción Cultural, 1974). Y también en la obra más conocida de Santiago Genovés: *Expedición a la Violencia* (México: FCE-UNAM, 1993).

Martin Waldseemüller (1470-1520) publicó en 1507 el primer mapa de este continente, lo bautizó “América” porque donde Vespucci había escrito “*ritrovare*” él lo tradujo como “*discoprire*” (descubrir). Waldseemüller advirtió su error sólo cinco años después, en 1512, cuando ya había muerto Vespucci, y lo corrigió de inmediato. Pero aunque en las nuevas ediciones de su mapa suprimió el nombre de América, ya la designación corría por todo el mundo y solamente en España se hablaba de Indias Occidentales.

Como se aprecia, la Americana no deja de ser también una tragicomedia de enredos. Que incluso hoy en día permite leer más paradojas: Colón pisó la isla que los indios llamaban Guanahaní y la bautizó San Salvador, pero poco después los piratas ingleses la llamaron Watling, que es como hoy se designa a la isla, que forma parte del archipiélago de las Bahamas y en la que en su parte norte hay una cosa pequeña y una cosa muy grande: la pequeña es un modesto monumento conmemorativo del arribo de Colón; la grande es una base militar norteamericana que en la Guerra Fría estuvo colmada de proyectiles teledirigidos.

Como se ve, lo cruel es la realidad, y si se quiere, la Historia; pero no la Literatura.

Por eso debiera sobrar, pero no sobra, decir que no hay en este texto ni una pizca de ánimo intolerante, ni de condena. De lo que se trata es de mirar y nada más. Simplemente mirar, para saber. Y para no seguir representando lo que no es y así quitarle a nuestra historia la capacidad eufemística y mentirosa que ha venido teniendo, y que tanto uso de máscaras significó. Porque todo porvenir será lodoso y sucio si no está pavimentado con la sana y severa conciencia de lo que verdaderamente fue y lo que verdaderamente pasó.

La interminable reflexión sobre este largo vínculo de lengua y literatura, y de amor y resentimientos que es la relación entre América y España, se nutre de los incontables relatos idealizados que pulularon durante siglos, y que ahora son cuestionados no por odio –hay que subrayarlo– sino por la necesidad de una visión completa de nuestro origen americano.

Y es que si no fueron platónicas las ambiciones ni la brutalidad de la inmensa mayoría de los conquistadores, tampoco es justificable el rechazo a la totalidad de lo que nos trajeron.

Por un lado corresponde reconocer que la conquista se hizo, como sostuvo Ernesto Sábato (1911-2011), “atacando y con violaciones, degüellos y horrores, tal como es y ha sido la condición del hombre, que es la especie más perversa de la zoología, al decir de Nietzsche” (SÁBATO, 1951). Así fue, y decirlo y repetirlo no debe ser visto como ofensivo para la España de hoy: la conquista se hizo a sangre y fuego, con la cruz y con la espada, y sometiendo personas, comunidades y culturas. Y un símbolo atrozmente perfecto de eso es la actitud del Padre Diego de Landa, que en Guatemala en el Siglo XVI mandó quemar toda la

memoria escrita que había recopilado el pueblo maya y lo dejó, literalmente, desmemoriado.³

En su estupenda novela *La gesta del marrano*, Marcos Aguinis narra la vida del Doctor Francisco Maldonado da Silva, quien fue el primer médico diplomado que ejerció esa profesión en Santiago de Chile, en el 1600, donde fundó el primer hospital chileno. En su prisión de Lima, víctima del Tribunal del Santo Oficio, escuchemos la reflexión de este médico judío finalmente capturado sobre lo que, en la América de la conquista, significaba la cruz para indios, negros y marranos:

Significaba un instrumento de tortura. Con la cruz asesinaron a Jesús y a muchos otros judíos como él. Luego los cristianos siguieron asesinando judíos blandiendo tras ellos la cruz como una espada retinta de sangre. En la cruz hemos muerto los judíos, no los cristianos. ¿Murió en ella algún inquisidor?, ¿un arzobispo?, ¿un Papa? Alguien alguna vez se los debe decir aunque duela mucho: para los judíos perseguidos (como para los indios americanos o los esclavos negros) la cruz nunca ha simbolizado el amor sino el odio, nunca el amparo sino la crueldad. Exigirnos que le rindamos veneración, tras siglos de matanza y desprecio, es tan absurdo como pedirnos venerar la horca, el garrote vil, la hoguera (AGUINIS, 1993).

³ “El 11 de junio de 1562, el provincial mandó apresar a treinta caciques indígenas (...) Como consecuencia de lo ocurrido en el último año, el 12 de julio de 1562 se celebró en Maní un auto de fe. Como representante de la Autoridad Religiosa estaba Diego de Landa, que había presidido el tribunal del Santo Oficio y el representante de la Autoridad Civil era el alcalde mayor Diego de Quijada. Las actas notariales las firmaron Jerónimo de Contreras y Pedro Martínez. Durante aquella noche, los caciques fueron trasquilados, encorizados y ensambenitados y se destruyeron varios ídolos, altares, estelas y vasijas. Además se quemaron varios códices (la cantidad varía de unos pocos hasta varios miles, según cada autor). Actualmente sólo se conservan tres Códices Mayas: el Códice de Madrid, el de París y el de Dresde (hay un cuarto códice, el de Grolier, pero según las últimas investigaciones “las evidencias apuntan a que está hecho en 1960, aunque aún existen controversias al respecto”). Esto es lo que Landa cuenta al respecto: “Usavan tambien esta gente de ciertos caracteres o letras con las quales escrivian en sus libros sus cosas antiguas y sus sciencias, y con ellas, y figuras, y algunas señales en las figuras entendian sus cosas, y les davan a entender y enseñavan. Hallamosles grande número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa, en que no oviessen superstición y falsedades del demonio se los quemamos todos, lo qual a maravilla sentían y les dava pena.” En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Diego_de_Landa>.

Fueron y son muchos, casi innumerables los autores que se ocuparon de revisar la Historia Americana y repudiar la Conquista, lo que a su vez generó un sentimiento antiespañol muy fuerte y muchas veces injustamente recargado. Y generó también múltiples expresiones de indigenismo a ultranza, muchas veces agresivo e injusto. Ese espíritu revanchista, gobernado por el odio y el resentimiento (hoy lo llamaríamos fundamentalista) impulsó a Sábato a morigerar la cuestión, primero en su artículo “Encuentro de las Culturas” y luego en “Ni leyenda negra ni leyenda blanca”. Agudamente, en esos textos Sábato ironizó el repetido argumento que invitaba a rechazar lo español para “volver a nuestras tradiciones”. “¿Cuáles? –se preguntaba– ¿Pretenden que yo, escritor argentino, hijo de italianos, escriba en quechua o en la lengua de los araucanos? ¿O que me niegue a aceptar la influencia que ha tenido para nosotros la cultura griega, la romana y luego la de las grandes naciones europeas” (SÁBATO, 1991)?

Para Sábato el problema de la “identidad de una nación” era “un problema bizantino por excelencia”.

Se habla mucho de “recobrar nuestra identidad americana”. Pero ¿cuál y cómo? Al decir ya *nuestra*, gente como yo, que se considera entrañablemente argentino, quedaría eliminado porque mis padres fueron europeos, como la mayor parte de los miembros de nuestra nación. ¿Cuál identidad, pues? ¿La de los indios nómades y guerreros que recorrían nuestras inmensas llanuras casi planetarias, donde ni siquiera hubo antiguas civilizaciones como la de los incas, mayas o aztecas? Una tierra que se ha hecho con el hibridaje de españoles, indios, italianos, vascos, franceses, eslavos, judíos, sirios, libaneses, japoneses y ahora con chinos y coreanos, ¿Y qué idioma reivindicar? Es curioso que buena parte de los que se proponen esta recuperación de nuestra identidad hablan en buena y longeva lengua de Castilla, y no en lenguas indígenas. Paradójica forma de reivindicar lo autóctono (SÁBATO, 1991).

Cuando hace veinte años se impuso mediáticamente hablar de “Encuentro de dos Culturas”, con la obvia intención de que no hubiera prevalencias ni se hurgase en rencores, el objetivo no se logró. Al menos no se cerró el debate. Personalmente, me ocupé del asunto en diversos artículos y conferencias, porque la idea de “encuentro”, en mi opinión, no dejaba de ser indulgente e inexacta. La gesta conquistadora había sido, indesmentiblemente, un atropello que se hizo de modo brutal y sanguinario, pero también es verdad que por aquel atropello es que nosotros estamos aquí, cinco siglos después. Más paradojas de la Historia, se diría, y con razón. Porque la verdad es que tanto valen los listados de las calamidades (los españoles nos trajeron pestes, violaciones, corrupción, degüellos, usurpación, robo, inquisición) como de las buenas cosas que también nos trajeron y que nos abrieron al mundo (la cultura europea y su formidable

entramado de ciencias, tecnologías, artes, universidades, religiones, filosofías y hasta un fenomenal enriquecimiento zoológico y botánico). En ambas enumeraciones, quien la haga tendrá razón.

Lo cierto es que si ya era falso hablar de “descubrimiento”, también lo fue hablar de “encuentro”. En primer lugar, porque en 1492 no hubo encuentro alguno. Hubo un desembarco a partir del cual se sucedieron cientos, miles de otros arribos en los que unos venían a imponer su ley y otros la rechazaban y procuraban por todos los medios sobrevivir.

De ahí que, y basado en el hecho incluso lingüístico de que un encuentro (del latín *in contra*) es una coincidencia, voluntaria o casual (lo que evidentemente tampoco sucedió), en 1991 propuse utilizar la palabra que en el *Diccionario de la Lengua Española* está inmediatamente después del vocablo “encontrar”, y que es “encontrón”. Y que significa, según el DRAE, “encuentro sorprendente o inesperado entre personas” (GIARDINELLI, 1993).

Y es que son encontrones los que definen la Historia de las conquistas territoriales, y la Historia –la verdadera, la que da cuenta de lo acontecido sin adjetivaciones ni relativizaciones– no suele ser cordial ni amable. Es una partera que no sabe de alumbramientos indolores.

Y después de todo, no tendríamos por qué ser piadosos nosotros con, por ejemplo, algunos productos de esa conquista. Por ejemplo, ese tribunal de horror que avergüenza todavía hoy a la dignidad humana, y que España y la Iglesia Católica mantuvieron durante siglos. Es triste reconocerlo, pero el Tribunal del Santo Oficio de Lima no fue abolido sino hasta 1813, y enseguida fue reinstalado, en 1815. Apenas se lo eliminó definitivamente en el año 1822, cuando el Libertador José de San Martín ordenó transferir todos sus bienes y propiedades a la Biblioteca de la Nación.

Para mí está claro que no tuvimos absolutamente nada que celebrar en 1992. No había festejo admisible después de quinientos años de aquel terrible encontrón que incluyó 330 años de vigencia de ese tribunal atroz.

En todo caso, ahora en 2013 y avanzado ya el Siglo XXI, al pensar las relaciones entre América y España necesariamente nos colocamos ante lo que podemos llamar una paradoja ética, una situación éticamente irresoluble: porque la conquista fue un genocidio y todo genocidio repugna. Pero a la vez es incuestionable que sin ese genocidio nosotros no estaríamos aquí. Ésa es la enorme paradoja.

Y también por eso es tan difícil echar una mirada piadosa hacia el pasado, y sobre todo cuando el pasado ha sido tan brutal y no se escuchan arrepentimientos ni pedidos de perdón. Habría hablado muy bien de nuestros gobernantes y nuestros pueblos que durante todo aquel año de 1992 hubiese imperado un largo, severo, respetuoso silencio en ambos lados del Atlántico.

Pero eso no sucedió y aquí estamos, acaso procurando que la Literatura nos redima. Y no por su bondad sino por su amparo estético, y porque la poesía bien puede ser un arma cargada de futuro, dicho sea parafraseando a Celaya (1977), pero sobre todo es el mejor camino que conozco para la construcción de lectores, que para mí es decir construcción de ciudadanía.

Si sabemos que solamente el tiempo determina el valor de una obra literaria, también sabemos que es producto más de la desesperación de quien escribe que de su éxito personal o gremial, por la sencilla razón de que la literatura es un oficio solitario, que siempre desampara, cierto que a veces onanista pero sobre todo profundamente introspectivo. Bueno, pues en esa confianza en el tiempo se me representa lo mejor de Nuestra América, la mejor herencia de las dos grandes lenguas que nos trajeron los conquistadores: la castellana y la portuguesa.

Por cierto, es un hecho que la literatura latinoamericana se escribe hoy muy mayoritariamente en lengua castellana, a la que no llamo española por razones que ya he discutido y fundamentado (GIARDINELLI, 2011a; 2011b). Y es un hecho también que en ella coexisten el dolor y la esperanza productos de aquella tragedia. Y eso se debe a que escribir en crisis, como siempre vivió nuestro continente, necesariamente implica reconocer la cruda realidad de un mundo que es capaz de fagocitarse a sí mismo y no encuentra su medida ni quiere reconocer que más de lo mismo sólo conduce a lo peor de lo mismo. Dicho esto último pensando en las políticas mundiales de ajuste exigidas por la banca mundial y por los gobiernos y organismos a su servicio. Y lo cual es válido escribir ahora, claro está, con la única intención de señalar paralelos entre la España y la América de hoy. El concepto “crisis” nos es común y es, en esencia, *lo que define por qué escribimos lo que escribimos*. Y acaso explica también cómo se relacionan los universos literarios y lingüísticos del Castellano Americano y del Portugués, tanto en la realidad como en la ficción.

Para nosotros, escritores, la realidad no es más que una materia rica y deseada para modelar, y generalmente lo hacemos desde adentro mismo de la realidad, en caliente y para sublimarla, o sea, reescribirla. Si, como creo, es en la Literatura donde buscamos las respuestas a casi todas las preguntas, así como el sentido de los comportamientos y la explicación a las conductas, entonces es en la Literatura donde *vemos* lo que sucede en cada Tiempo y cada Lugar. Es en García Lorca donde entendemos el dolor de España, como vemos la tragedia americana en Miguel Ángel Asturias o Gabriel García Márquez. Así amamos Alemania en las obras de Goethe, Brecht o Thomas Mann, y Portugal en poetas como Fernando Pessoa, Luisa Amaral y Rosario Pedreira, y yo conozco y amo Brasil desde la obra completa de Monteiro Lobato y las novelas de Jorge Amado, que eran la Literatura que se amaba en mi casa cuando yo era niño. Es la Literatura la que anuncia y muestra las crisis y la que provoca urgencias desesperadas por sublimarlas.

Escribir en la crisis, entonces, es consustancial a este oficio de angustias y tinieblas. Como me dijo una vez, exageradamente, Ernesto Sábato: “Si usted busca la felicidad, no se dedique a la Literatura”. Y digo que fue exagerado no porque no tuviera razón, sino porque él descartaba toda idea de felicidad en su propia experiencia. Allá él. Pero en lo que sin dudas tenía razón era en que siempre es de nuestra tragedia, y no de otra cosa, de lo que viene hablando la Literatura Latinoamericana de los últimos, digamos, doscientos años.

Y de todo esto habla ahora mismo, más allá de que se escriban y se lean textos festivos y parodias encantadoras. No hace falta ser infeliz ni sentirse atormentado para escribir, pero en literatura no todo es imaginar alegremente.

De lo anterior concluyo, y supongo y sugiero, que los cuatro conceptos que se nos atribuyeron siempre como característicos de los americanos –Violencia, Exilio, Política y Utopía– son, es verdad, parte fundacional de nuestra tragedia. Por un lado porque desde las luchas de la Independencia hace doscientos años, esos vocablos definen nuestra evolución y la historia misma de nuestras vidas como escritores. Desde el Boom y antes del Boom hemos sido a la vez animales políticos y animales literarios. Y la Utopía ha sido el sueño mayor. No hemos hecho otra cosa que perseguir territorios inventados, personajes y gestas fantásticas como el sueño mismo de una Arcadia maravillosa en nuestra tierra.

Pero también digamos que esos cuatro conceptos, que han definido y definen la crisis de Nuestra América y bien se puede decir que son inherentes a nuestra literatura, a la vez fueron exportaciones europeas que vinieron para cambiar este continente y se han constituido en parte principal de la lista de prejuicios que desde Europa se nos atribuye a los latinoamericanos desde hace quinientos años, y según los cuales nosotros tendríamos una reprochable afinidad con la barbarie.

Pero ésta, que es una idea prejuiciosa, y que desdichadamente parecen haber aceptado algunos jóvenes autores contemporáneos, me parece hoy inaceptable. Es chocante que se siga pensando a Latinoamérica como “el territorio de la barbarie”, contrapuesto a la supuesta “Europa civilizada”. Dicho sea con todo respeto: es un mito que propongo reflexionar a colegas, profesores y sobre todo con los estudiantes.

La concepción del mundo bipolar que desde hace cinco siglos nos describe, va dando paso, lenta pero inexorablemente, a un mundo que antes que oposiciones bipolares necesita más bien reconocerse plural en sus diferencias y matices.

Desde los primeros relatos de la Conquista, y pienso en Cristóbal Colón, Ruy Díaz de Guzmán, Ulrico Schmidl y Bernal Díaz del Castillo, por lo menos, la violencia se supone que ha sido y es un modo, un estilo latinoamericano supuestamente producto de la bestialidad de nuestros pueblos originarios. Ese

estilo ha sido y es representado en las figuras caricaturizadas de dictadores clásicos, mezclados no inocentemente con líderes populares que según los relatos se supone que fueron o son todos dictadores, todos representantes del Mal que se opone al Bien. Entonces se los mezcla a capricho y sin matices, como si Rosas, Porfirio Díaz, Batista, Trujillo, Perón, Getulio Vargas, Stroessner, Fidel Castro, Hugo Chávez, Cristina Kirchner o Evo Morales fuesen todos iguales, todos lo mismo.

Esto pudo producir relatos exitosos, ciertamente, y quizás por eso en nuestra América tuvimos que soportar esas visiones llenas de prejuicios antes que de honestidad. Y sin embargo y en paralelo, mientras esa vara nos aplicaban a nosotros, no había en Europa caricaturas equivalentes sino más bien solemnidad y hasta recato para narrar a Hitler, Mussolini o Franco. O a la Señora Thatcher. Y ni se diga del respeto reverencial y sin matices que se guarda hacia todos, absolutamente todos los muy democráticos presidentes norteamericanos que no dejaron a su gran país fuera de ninguna guerra —o sea todas las guerras— y cuyas víctimas sólo en el Siglo XX sumaron varios millones de personas.

Correspondería entonces rechazar esa idea establecida de la violencia como signo y marca, única o principal, de la literatura latinoamericana. Esa *no* es nuestra crisis. Propongo en cambio que leamos la violencia como señal de la bestialidad del ser humano, pero *en todas las culturas y en todas las literaturas*. No sólo en la nuestra. Y lo pienso además porque la conflictividad en el mundo no deja de crecer. El sistema bancario mundial, por ejemplo, es un genuino promotor de violencia en tanto la genera con sus prácticas y ajustes, y con la inmoral defensa de los cada vez más ricos en contra de los cada vez más pobres.

Sin desconocer la violencia en las favelas de Brasil, la brutalidad de los narcos en Colombia, el desenfreno sangriento de las maras centroamericanas y del norte de México, y las muy diversas formas que adquiere la inseguridad urbana en las grandes ciudades de nuestro continente, a veces y paradójicamente nuestra violencia, la de Latinoamérica, parece más bien un juego de niños al lado de todo lo que en los últimos cien años han producido Europa y Norteamérica. Sólo que nosotros los escritores latinoamericanos, más allá de los caprichos del mercado y de muchos editores que hoy parecen saber más de sushi y vino tinto que de literatura, *nosotros lo decimos, lo escribimos, lo testimoniamos y lo sublimamos, con sinceridad y con dolor, porque ése es nuestro modo de sobrevivir en la crisis*.

Habría que tener más cuidado, entonces, en el quehacer literario tanto creativo como académico, con las trilladas argumentaciones acerca de la supuestamente proverbial violencia latinoamericana que impera en nuestra narrativa. No se trata de negarla, quede claro, pero cabe recordar que hoy y en democracia, América Latina es el continente menos militarizado y menos violento del Planeta.

Por lo tanto, y en síntesis: entre España y América no hubo encuentro de culturas sino un encontrón que todavía late y emite y seguirá emitiendo pulsiones; ya no es admisible la idea etnocentrista de que la barbarie está aquí y allá la civilización; y fracasó rotundamente aquella fugaz idea de la Globalización que hizo furor también hace veinte años, y a la cual fuimos muy pocos los que nos opusimos. Es hora de que la Globalización descanse en paz y nosotros nos sigamos ocupando del relato inagotable de la civilización y la barbarie, aquí y dondequiera, y en forma de sueños, angustias o maravillas. Como siempre ha sido.

Que eso es la Literatura: la vida por escrito. Y ése es el vínculo –maravilloso si somos sinceros– entre la España y Portugal que vinieron, depredaron y civilizaron y nos dieron la lengua que nos une, y la América que los rechazó, recibió y abrazó para siempre. Con todos los claroscuros que caben a la especie humana.

Referencias bibliográficas

AGUINIS, Marcos. *La gesta del marrano*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1993.

CELAYA, Gabriel. La poesía es un arma cargada de futuro. In: _____. *Cantos Íberos*. Madrid: Editorial Turner, 1977.

DEL CARRIL, Bonifacio. *El bautismo de América*. Buenos Aires: Editorial Emecé, 1991.

GIARDINELLI, Mempo. El “encontrón” de dos culturas. In: CONGRESO “500 AÑOS, ¿Y DESPUÉS?”, del 6 al 19 de enero de 1992, Santiago de Chile. Organizado por la Universidad ARCIS. (Conferencia pronunciada).

_____. La lengua que hablamos. *Página/12*, Buenos Aires, 7 de octubre de 2011a. En: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-178415-2011-10-07.html>>.

_____. Lengua y Literatura: el escritor en Nuestra América y el Castellano en Brasil. In: XIV CONGRESSO BRASILEIRO DAS ASSOCIAÇÕES DE PROFESSORES DE ESPANHOL. 23 de julio de 2011b, Niterói, RJ. (Conferencia).

_____. Un encontrón de dos culturas. *Página/12*, Buenos Aires, 19 de febrero de 1993.

SÁBATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: Editorial Emecé, 1951.

_____. Ni leyenda negra ni leyenda blanca. *Diario El País*, Madrid, 2 de enero de 1991. En: <http://elpais.com/diario/1991/01/02/opinion/662770813_850215.html>.

En tierra de nadie: **La conversión poé(li)tico-religiosa del obispo** **Pedro Casaldáliga en Brasil**

Pía Paganelli¹

Resumen: En el presente trabajo, el análisis en contrapunto de los diarios y escritos autobiográficos del obispo español Pedro Casaldáliga entre 1976 y 1983 permite reconstruir los procedimientos narrativos que el género autobiográfico brinda para dar cuenta de la nueva mirada religioso-poética del intelectual a partir de su llegada a Brasil. En una abierta crítica al desarrollismo implantado en la región amazónica a partir del gobierno de facto instaurado en Brasil en 1964, su obra da cuenta del costo social que las políticas agrarias impusieron sobre las poblaciones indígenas de la región. Los problemas de la Tierra, el oprimido (indígena, campesino, *posseiro*), y la integración continental latinoamericana revisten la mirada anticapitalista del poeta que recupera las reflexiones de la Teología de la Liberación en su opción preferencial por los pobres, en su reivindicación del cristianismo primitivo, en su politización del Evangelio, y en la encarnación histórica del proceso de liberación, con una fuerte influencia de la pedagogía liberadora de Paulo Freire.

Palabras clave: Teología de la Liberación; Iglesia y política; literatura religiosa; literatura autobiográfica.

Abstract: The present investigation tries to analyze three of Pedro Casaldáliga's diaries and autobiographies written between 1976 and 1983, in order to see how the narrative procedures of the autobiographic genre contribute to build the new poetic and religious perception the Spanish bishop had since his arrival to Brazil. In open criticism to the policies of economic development introduced

¹ Licenciada en Letras (UBA), becaria del CONICET (Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), doctoranda en Letras (Universidad de Buenos Aires, Argentina). piapaganelli@yahoo.com.ar

in the Amazonian region by the Brazilian military government in 1964, Casaldáliga's autobiographic literature represents the social costs the agricultural policies had over the native populations, as well as the problem of the land, the oppressed (native population, rural workers, *posseiro*) and the continental integration of Latin America. The influence of Liberation Theology (the influence of socialism ideas, the preference for the poor, the demand for early Christianity, the Bible's politicization, the importance of the historic process of liberation) and the experience Casaldáliga had in the Amazonian region contribute to create his conversion to an anti-capitalist thinking, with great influence of Paulo Freire's liberating pedagogy.

Keywords: Liberation Theology; Church and politics; religious literature; autobiographic literature.

Mi primera sensación fue de distancias. Las distancias... yo soy yo y mis distancias.

No sólo distancias geográficas, sino también culturales, pastorales...

Esto es Tierra de nadie.

Pedro Casaldáliga

Frente a las limitaciones y riesgos del desarrollo capitalista que seguía el modelo del populismo desarrollista de Juscelino Kubitschek, los militares brasileños orientados por los Estados Unidos, implantaron el Estado de Seguridad Nacional el 31 de marzo de 1964, con el objetivo de profundizar el sistema capitalista que le permitiera a Brasil reinsertarse en la nueva división internacional del trabajo. El régimen dictatorial instaurado en Brasil no puede ser caracterizado como un régimen fascista "clásico", pero sus objetivos en política económica tienen fuertes semejanzas con el fascismo italiano: las fuerzas productivas de la industria se desarrollaron intensamente gracias a la intervención del Estado para favorecer la consolidación y la expansión del capitalismo monopolista; la estructura agraria fue transformada, siendo predominantemente capitalista; la camada militar-tecnocrática que se apoderó del aparato estatal limitó la acción del capital privado, y cultivó cierto consenso entre las capas medias logrando una modernización que conservaba elementos de "atraso".

Entre 1968 y 1973, se dio un gran crecimiento económico conocido como el milagro brasileño, que sin embargo entró en crisis en 1974 generando mayor desigualdad social, un aumento considerable de la deuda externa, una "favelización" de las ciudades, y precarización de las condiciones de vida de los sectores populares: "Fue sin dudas, milagroso en sus lucros, para el imperialismo, que se sirvió a su antojo de las potencialidades brasileñas y realizó aquí el

máximo lucro con una continuidad y una tranquilidad ahora llegando a su fin” (WERNECK SODRÉ, 1984:132).

La región amazónica fue la más “privilegiada” por las acciones gubernamentales de Brasil en el proceso conocido como “Colonización” que se propuso como sustituto de la Reforma Agraria.² A comienzos de la década de 1970, el gobierno militar implementó una política de ocupación de la región, por considerarla área vacía, a través de la promoción de Proyectos de Colonización y Agropecuarios que favorecieron al capital extranjero con grandes extensiones de tierras e incentivos fiscales para expandir las nuevas fronteras agrícolas. Este desarrollo del capitalismo en la región rural trajo como consecuencia grandes conflictos sociales, en tanto casi todas esas tierras que quedaron concentradas en unas veinte empresas, pertenecían a diversos poblados indígenas.

Pedro Casaldáliga, sacerdote español de la orden de los claretianos, llega a Brasil en 1968 para instalarse definitivamente en la conflictiva región de São Félix de Araguaia (Nordeste del Estado de Mato Grosso, Brasil) en 1970, donde un año más tarde es consagrado obispo. La experiencia del Tercer Mundo es una marca implacable en su producción literaria, que se desplaza de una literatura de tipo religioso intimista producida en España, hacia otra que politiza lo religioso, que se funda no ya en una reflexión religioso-trascendente sino en una reflexión religiosa, histórica y social.

En el presente trabajo, el análisis en contrapunto de sus diarios y escritos autobiográficos (*Yo creo en la Justicia y la Esperanza*, 1976; *La Muerte que da sentido a mi credo*, 1977; y *En rebelde fidelidad*, 1983) permite reconstruir la mirada religioso-poética del intelectual religioso comprometido, no sólo con la causa social de la región amazónica, sino también con uno de los movimientos más originales nacido en América Latina: la Teología de la Liberación. Aún más, teniendo en cuenta un país como Brasil en el que la Iglesia Católica se convirtió

² A mediados de los años sesenta, a diferencia de la ocupación precedente de espacios en el país, la colonización de la Amazonia contó con un intenso apoyo del Estado a través del establecimiento de: infraestructura, transporte y comunicaciones (TRANSAMAZÓNICA), programas especiales de colonización (PIN, PROTERRA); incentivo a la ocupación productiva (POLAMAZONIA); créditos agrícolas y subsidios fiscales. El sentido global de las políticas era la ocupación de la región para su integración a la vida económica del país sin ninguna preocupación por sus características naturales y culturales. Ver: ALMEIDA, Anna L. Ozorio; SANTOS, Charley F. Velloso. “A Colonização Particular na Amazônia nos Anos 80” – Texto para discussão nº208, IPEA, 1990; HÉBETTE, Jean; ACEVEDO, Rosa. *Colonização para Quem?* Universidade Federal do Pará – NEA, ano I, n. 1, 1979 (série Pesquisa); IANNI, O. *Ditadura e Agricultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

en el último bastión de resistencia civil frente a la dictadura militar, inaugurando un tipo de movilización social y popular cimentado en las bases, que dio lugar a movimientos populares de comunidades cristianas (La Confederación Sindicalista Radical, el movimiento de campesinos sin tierras (MST), la asociación de barrios pobres, el Partido de los Trabajadores y la Coordinación Nacional de Movimientos Populares).

“El verbo se hizo carne” (Juan 1:14) o la carne se volvió verso

Los primeros años de obispado en São Félix de Araguaia son materia de relato para Dom Pedro Casaldáliga. En la forma de autobiografía inicialmente, la escritura se fragmenta a partir de la utilización de la estructura de diario que comienza a invadir el relato autobiográfico. Los sucesos se sobrevienen incansablemente, dando lugar a un tipo de escritura del yo, en donde ya no cabe el relato unificado de los primeros años de vida del religioso, sino que se cede lugar a la proliferación de acontecimientos y reflexiones que suponen el día a día de la batalla cotidiana en el Tercer Mundo. Se puede afirmar entonces que la experiencia del Tercer Mundo impacta de lleno en la producción literaria del poeta español a la manera de una conversión, no sólo en su prosa autobiográfica sino en su poesía también, marcando un verdadero punto de inflexión en el tipo de contenidos y procedimientos utilizados.

Treinta años sin volver a Cataluña que han cambiado definitivamente su vida, que lo han convertido en una figura tan admirada y venerada como perseguida y criticada. Me pregunto qué le habrá podido dar esta tierra para que este sacerdote crecido en el ambiente de la posguerra española, en el seno de una familia de derechas, haya devenido uno de los símbolos de la iglesia revolucionaria de América Latina (ESCRIBANO 2010: 10).

En su libro dedicado a la escritura autobiográfica, Sylvia MOLLOY (1996) ensaya una definición del género autobiográfico para lo cual subraya, como Hayden White, el principio constructivo que articula los sucesos de este tipo de textos:

[...] decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros –entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables– es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización (MOLLOY 1996: 16).

Mientras Molloy propone discutir una definición del género, Paul de MAN (AA. VV. 1991) afirma, en cambio, que no resulta fácil hallar una definición teórica de la autobiografía. Esta problemática respecto de la definición de la autobiografía en tanto género constituye desde mediados del siglo pasado uno de los ejes de discusión más recurrente de la reflexión teórica en torno del género. Si retomamos la intervención de Paul de Man, es interesante resaltar su afirmación respecto de que a diferencia de lo que ocurre en las discusiones teóricas que giran en torno de otros géneros como la tragedia o la novela “y que gozan de “gran valor heurístico””, los debates alrededor de la autobiografía “resultan terriblemente estériles”. Y con un tono que raya el escepticismo se pregunta:

¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? [...] y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente el que determina la figura o al revés?” (AA.VV. 1991: 113).

Si dejamos de lado las diversas tendencias respecto de la interpretación de los problemas teóricos de la autobiografía como género, se puede afirmar que el matiz autobiográfico de los textos puede ser entendido a partir del concepto de “pacto autobiográfico” desarrollado por Philippe Lejeune. En su exposición acerca de los problemas teóricos de la autobiografía, Lejeune afirma que es en las narrativas del yo donde se establece una relación de identidad entre narrador y autor, pactada en este caso entre narrador/autor y lector. Lejos de abandonar el desafío de hallar una manera más satisfactoria de definir el género, el teórico francés opone la biografía y la autobiografía frente a las demás formas de la ficción. En el caso de las primeras, se trata de textos referenciales que a la manera del discurso científico o histórico intentan informar sobre una “realidad” exterior al texto, y es por esto que atraviesan una “prueba de verificación”. En tanto el propósito de ambos tipos textuales no reside en la “mera verosimilitud, sino en el parecido a lo real” y tampoco en “el efecto de realidad”, sino en “la imagen de lo real”, Lejeune sostiene que “todos los textos referenciales conllevan [...] un *pacto referencial*, implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira” (AA.VV. 1991: 57).

El primer libro autobiográfico de Casaldàliga editado en 1976 bajo el título *Yo creo en la justicia y la esperanza*, de la colección *La vida que da sentido a mi credo*, es seguido por una segunda parte en 1977, *La muerte que da sentido a mi credo. Diario 1975-1977*, propiciado por la pública acusación del

Arzobispo de Diamantina (Mina Gerais) Dom Geraldo Proença Sigaud³ quien en el “Documento Sigaud” lo tachaba de subversivo, guerrillero, indeseable, comunista y blasfemo. Su tercer diario, *En Rebelde Fidelidad. Diario 1977-1983* (1983), cierra el ciclo de los años más turbulentos en la relación Iglesia-Estado en la región Amazónica brasileña con un relato estructurado en forma estrictamente de diario, a diferencia de los anteriores, pero repitiendo la estructura tipo *collage*.

El carácter de texto-collage que caracteriza a los tres relatos como forma de articulación del material narrativo se pone en evidencia a partir de la inserción de documentos públicos, cartas, y artículos de periódicos que se intercalan con fragmentos de diario, de poesías, de relatos cronológicos de los hechos, y reflexiones teológicas y pastorales producidas a partir de la interacción comunitaria. Esto señala por un lado la artificiosidad del género autobiográfico y por otro lado, la importancia que asume la circulación de información en un contexto en el que, frente a la deficiencia del sistema judicial, el debate en los medios de comunicación (nacionales o extranjeros) asume el carácter de debate judicial. El segundo libro se estructura, por ejemplo, en términos de denuncia-respuesta, al citar fragmentos de las diversas acusaciones y respuestas públicas (en forma de carta, de artículo o de documento) que circularon por los medios en aquella época, especialmente en el periódico *Alvorada* fundado por la Prelacia en 1970 (gran documento histórico de las luchas emprendidas por la Prelacia en aquella época).

Tomando en consideración los títulos se puede observar la representación que el narrador quiso imprimir a su trayectoria como intelectual y religioso: de una actitud profundamente esperanzadora en sus primeros años de obispado en Mato Grosso, en los últimos dos relatos se desplaza primero hacia una actitud de cierta resignación marcada por las incesantes amenazas de muerte y expulsión (muerte/credo) durante los momentos más álgidos de represión en la zona, y luego propone una síntesis superadora que reside en una actitud de resistencia rebelde y militante. El último diario está conformado por siete cuadernos bajo

³ El 29 de octubre de 1946 fue electo Obispo de Jacarezinho por el Papa Pío XII y en 1960 Arzobispo de Diamantina. Fue llamado para el Combate contrarrevolucionario realizado contra el comunismo, luego del Concilio Vaticano II del cual participó activamente, y fundó en 1963 el Coetus Internationalis Patrum como consejo de Pensamiento Conservador para oponerse a los obispos progresistas. Durante el Concilio llevó una petición firmada por 213 padres al Cardenal Amleto Cicognani, pidiendo la condenación del marxismo, el socialismo y el comunismo. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Brasileña de Defensa de la Tradición, la Familia y la Propiedad (TFP) y sostuvo duras discusiones con los obispos progresistas como Dom Helder Cámara.

un título contradictorio, la fidelidad que parecería contraponerse a la idea de rebeldía, en este relato se convierte en sinónimo de la nueva iglesia que predica vivir “la subversión de la Fe”, en tanto que politiza el mensaje evangélico y le devuelve su carácter anticapitalista y subversivo: “En ascética fidelidad. Rebel-des según el Evangelio” (CASALDÁLIGA 1983: 47).

La autobiografía asociada a la idea de credo, permite que las circunstancias de vida justifiquen la formación ideológica y doctrinaria del religioso, poniendo en evidencia algo que Casaldáliga señalará con coherencia a lo largo de su vida: la idea de que toda práctica y toda creencia deben necesariamente desprenderse de la vida misma, de la existencia concreta, así, la vida deviene testimonio y compromiso. Por ello no es casual que se haya dedicado al género autobiográfico, en la medida en que cabe aclararlo: sus relatos deben ser leídos sin ingenuidad pues hay en ellos un “pacto referencial” tal como señala Lejeune. Esto es así porque aportan información sobre una realidad “exterior” al texto que al ser asumida por una primera persona, pone en evidencia la intencional búsqueda no de verosimilitud, sino de la construcción de cierta imagen de lo “exterior” y que por tanto se presta a ser “verificada”. Sin embargo, en la autobiografía el proceso de verificación no debe dar como resultado un parecido exacto con el referente, ya que es el único género que relata algo que sólo él puede decir: la intimidad (LEJEUNE, 1991). Por lo tanto, el pacto referencial debe mantenerse y partiendo de esta posición teórica es que se puede afirmar que los relatos autobiográficos de Casaldáliga construyen la trayectoria de la intimidad del autor/narrador para legitimar su práctica intelectual y militante en una dialéctica que hace que lo externo dependa de la disposición interna de los procedimientos de ficcionalización:

El arte, y por tanto la literatura, es una transposición de lo real hacia lo ilusorio por medio de una estilización formal, que propone un tipo arbitrario de orden para las cosas, los seres, los sentimientos. En ella se combinan un elemento de vinculación a la realidad natural o social, y un elemento de manipulación técnica, indispensable a su configuración e implicando una actitud de gratuidad (CANDIDO 2006:63).

El primer diario de Casaldáliga, *Yo creo en la Justicia y la esperanza*, se encuentra dividido en cinco capítulos que reconstruyen su formación intelectual y religiosa en la medida en que debe legitimarse como figura pública. En el primer capítulo recorre sus primeros años en España, su marcado origen de derecha y la marca indeleble que dejaría la guerra civil española después del asesinato de su tío sacerdote a mano de los rojos. No es inocente la filiación que Casaldáliga delinea en estos primeros años, realiza una doble opción que determina su vida adulta: la opción por la poesía en primer lugar, y posterior-

mente la opción por la vida misionera, dos decisiones que abrirían a aquel religioso de origen español y conservador, al mundo.

Su permanente actividad periodística de intervención en el presente histórico se produce de forma paralela a su actividad religiosa, y es lo que le vale varias demisiones y la definitiva opción por el trabajo pastoral en Mato Grosso. La autobiografía se expande a partir de la llegada a Brasil, en este punto del relato comienzan a incorporarse fragmentos del diario que permiten poner en escena las reflexiones interiores del religioso en torno a las condiciones absolutamente novedosas frente a las que se encuentra: “Quizás, escribía, porque aquí voy a necesitar más que nunca el diálogo interior en medio de tantos silencios” (CASALDÁLIGA 1976: 10). En este pasaje se observa con nitidez el relato de la intimidad como referente propio del género autobiográfico, y de un tipo de intimidad signada por la actividad política y misionera que gira en torno al problema de la tierra. No se producen reflexiones teológicas de gran envergadura, por el contrario, en la primera parte llamada “La vida que ha dado sentido a mi credo”, proliferan episodios descriptivos de censura, represión y violencia social, que a medida que vayan acentuándose, irán repercutiendo a nivel textual con mayor incorporación de fragmentos del diario y episodios introspectivos estructurados a partir de preguntas retóricas. La fragmentariedad del relato y la estructura de *collage* como herramientas de representación narrativa son asumidas por Casaldáliga tanto en su primer diario – “No hay modo de escribir con un poco de continuidad este diario asmático...” (CASALDÁLIGA 1976: 50)– como en el segundo: con un último capítulo que vuelve al diario, nuevamente caracterizado como intermitente: “Estoy recogiendo los latidos atrasados de mi Diario” (CASALDÁLIGA 1977: 32). Se trata de un relato descriptivo y de denuncia, que no elimina las marcas afectivas del discurso sino que hace de éstas su pivote central, otro recurso que forma parte del pacto de lectura que propone este autor/narrador/personaje: “Me estoy exaltando otra vez” (CASALDÁLIGA 1976:75); “Uno tiene, entre otras, esta pasión de la ira” (CASALDÁLIGA 1976:78).

La Segunda Parte “El Dios y Padre de nuestro señor Jesucristo” narra su primer contacto con la religión, las primeras lecturas. Lo que se observa es un cambio de la religión vivida en términos ritualistas y trascendentes, hacia un acercamiento más profundo y despojado vinculado con el mensaje de la Liberación vivido en términos históricos. De esta manera la evolución de su sentimiento religioso se encarna en la figura histórica de Jesús, padre del proyecto emancipador y gestor del Hombre Nuevo. El concepto de Hombre Nuevo, central para la Teología de la Liberación, aparece en el cuarto capítulo titulado “La causa del Hombre Nuevo”, en donde aborda el comienzo de su conversión hacia la causa socialista, al pasar de una formación de derecha hacia una identificación con tesis políticas de izquierda: “A mí, la vida diaria –a la luz de la Fe, el diario y creciente contacto con los pobres y oprimidos –por el impe-

rativo de la Caridad— me han llevado a la comprensión de la dialéctica marxista y a una metanoia política total” (CASALDÁLIGA 1976: 80).

La primera “conversión” de Casaldáliga se produce en España en sus estancias en Sabadell, Barcelona y Madrid, durante el régimen falangista, y frente a la falta de libertades. Posteriormente su contacto con África lo acerca al Tercer Mundo y conduce a una percepción antiimperialista que identifica capitalismo con colonialismo. Extiende esta idea incluso al colonialismo eclesiástico y teológico. Defiende al cristianismo como una doctrina revolucionaria, como una actitud política que no acepta reformismos funcionales al capitalismo: “Celso, el filósofo pagano del siglo III, decía que los cristianos por su modo de vivir habían levantado un ‘grito de rebeldía’. Eran los subversivos radicales, los guerrilleros del Reino” (CASALDÁLIGA 1983: 5). De ahí que identifique cristianismo con socialismo, en la medida en que ambos proyectos confluyen en un proyecto utópico, la creación del Hombre Nuevo o Reino de Dios:

Quien se niega a construir aquí abajo el mundo del Hombre Nuevo con los materiales de la Política que de aquí y ahora dispone, está castrando su Fe en la Praxis de la vida social que es política [...] El Evangelio es la subversión de los intereses, porque es la demolición de los ídolos [...] la socialización del mundo puede ser un intento real de vivir en sociedad cristianamente. Y creo que la sociedad capitalista es la negación radical de ese intento. El capitalismo no puede ser cristiano. El socialismo, sí (CASALDÁLIGA 1976: 78).

No casualmente en esta tesis del Hombre Nuevo y su vínculo con el socialismo, el capítulo se cierra con una poesía dedicada al mártir Che Guevara como profeta de la “violencia del amor” y la defensa de un nuevo humanismo que no reside en una concepción trascendente sino en la actualización histórica de la figura de Jesucristo Resucitado.

La evolución de la fe religiosa de este narrador protagonista, va de la mano de sus experiencias en tierra nueva así como de su vivencia en torno a la institución eclesiástica. Posteriormente a la Guerra civil española, sus lecturas fueron delineando un perfil de profunda crítica a la institución, pero una crítica ligada al deseo de transformación desde dentro. Casaldáliga deja en evidencia de manera soslayada que en este relato el pacto de lectura debe dirigirse en un sentido: el de fundar una tradición de rebeldía en su pensamiento y compromiso eclesiástico, en la medida que escribe desde un presente de absoluta crítica que debe legitimar: “Me fui haciendo radical. Y, sin embargo, nunca pensé propiamente en dejar el Instituto. Nunca, desde luego, pensé en abandonar el Sacerdocio. [...] la revolución era preciso hacerla ‘desde dentro’” (CASALDÁLIGA 1976: 62). Por ello reivindica el Concilio Vaticano II, al cual denomina una “pri-

mavera en la Iglesia” en tanto implicó un “mérito cristiano de desmitificar a la Iglesia como institución [...] Y fue capaz de entonar, aunque tímidamente, aquel ‘*mea culpa*’ que hacía siglos se le pedía a la Iglesia” (CASALDÁLIGA, 1976: 63). En consecuencia, rechaza la verticalidad que detenta el Vaticano, su burocracia y poderío económico y defiende un tipo de iglesia particular, anclada en el mundo y alimentada del diálogo fraterno entre la cúpula y el clero. Una iglesia menos curial y más evangélica.

La mirada anticapitalista del intelectual religioso

Todos los grandes proyectos acaban siendo etnocidas, en esta Amazonia legal.

Y todos ellos, como los grandes crímenes, se fraguan en silencio

Casaldália

El problema de la tierra

El primer capítulo del primer libro autobiográfico es el que presenta contenidos paralelos a los expuestos en los últimos dos, en tanto primeras aproximaciones a problemáticas que posteriormente irán profundizándose. El ambiente frente al cual se encuentra el religioso al llegar a la región del Mato Grosso es un espacio desolado y abandonado absolutamente por el Estado, donde las reglas son diferentes: “Nacer, matar, morir, esos sí, eran los derechos básicos [...] A veces parece que no existimos” (CASALDÁLIGA 1976: 11). Los primeros fragmentos del diario ponen en escena la dramática batalla que emprende el obispo contra el Latifundio. La propiedad de la Tierra aparece como preocupación central, como eje de su lucha, en tanto es desencadenante de un sistema que comienza a avizorar como realmente injusto y que es la contratara del proyecto “desarrollista” brasileño. El problema de la violencia en la región viene asociado para Casaldália, con el proceso de despojo de tierras al que se ven sometidos los habitantes del Mato Grosso tanto por las grandes empresas (Suiá-Missu, Codeara), como por la construcción de la carretera BR-80 que destruye el Parque Nacional del indio: “Y a medida que íbamos llegando me invadía el deber, la amargura, la fuerza solidaria del problema de la tierra. Esa palabra crecía en mí como un crimen, como un programa. Se hacía santa y urgente como el Evangelio” (CASALDÁLIGA 1976: 14).

La autobiografía de Casaldália abre el relato a episodios concretos que tomaron gran resonancia pública, hay en este procedimiento un afán de resignificar la memoria oficial en torno a estos hechos. Tales son los casos del enfrentamiento del Padre Jentel del poblado de Santa Terezinha que defendió a los indios contra el avance de la empresa Codeara, y del padre João Bosco, asesinado al reclamar por los malos tratos que habían recibido dos campesinas. Casaldália utiliza ejemplos del contexto mundial para pensar la situación de su

región, a la cual describe con un “Vietnam casero”, compara el cerco aplicado a las tierras como un “pequeño muro de Berlín en la floresta”, y a la resistencia del pueblo como una “pequeña Primavera de Praga”. Este recurso de estilo opera a manera de relocalizar el conflicto del Mato Grosso dentro de una problemática mundial de violencia social que responde a políticas “desarrollistas” del capital frente a la emergencia de un modelo alternativo en pleno contexto de Guerra Fría.

Otro recurso que se repite en los tres relatos es la asignación de características humanas al latifundio, en tanto despojado de responsables concretos, deviene el gran enemigo a combatir. El latifundio es criminal, invade, y se contrapone al estado de pureza intocada en el que aún se conserva la selva amazónica: “sentí de nuevo cómo proliferan las *fazendas*, con qué prisa. Lo cercan todo, lo invaden todo” (CASALDÁLIGA 1976: 26); “¡Sólo Falta ya que un día esas omnipotentes *fazendas* decidan cercar el cielo, para echar sus bueyes a pastar nubes!” (CASALDÁLIGA 1976: 42). El problema de la Tierra trae aparejado una serie de problemas sociales. Aparece entonces la situación de los peones, perseguidos y exiliados, una población de trabajadores migrantes, el problema del alcoholismo y la prostitución.

Paralelamente se suceden las primeras lecturas de cuño marxista, aunque de manera poco sistemática.⁴ Pero se advierte en la escritura una toma de posición cada vez más permeada por estas ideas, en una crítica profunda al sistema capitalista y su carácter idolátrico: “Yo no podré dudar nunca de la radical maldad de las estructuras opresoras (del capitalismo). Ni podré dudar nunca de una legítima lucha de la clase oprimida por libertarse. ¡No será un gobierno opresor quien libre a los oprimidos! Creo también más firmemente cada día que es necesario desmitificar la propiedad privada” (CASALDÁLIGA 1976: 17). A medida que avanza el relato se ponen de manifiesto ideas más sistemáticas en torno a la denuncia del latifundio desde una perspectiva anticapitalista, que engloba también la denuncia de la gran estructura que sostiene al Capital: dictadura, latifundio, colonialismo externo e interno, asistencialismo que anestesia la conciencia crítica.

Esto le permite denunciar los costos sociales ocultos detrás del proyecto modernizador de la Amazonia (Proyecto “Poloamazonia”: 15 polos de desarrollo pecuario y minero para el área de la Amazonia legal) como el pasaje de los *posseiros* (agricultores rurales) del régimen de esclavitud al de paro forzado frente a la mecanización del campo, poblaciones indígenas exterminadas y no integra-

⁴ Aclara todo el tiempo que no es especialista, y por tanto reflexiona desde la praxis: “Como no soy especialista en Historia eclesiástica menos aún lo soy en Economía política. Me callo pues, y que hable el tiempo” (CASALDÁLIGA 1976: 52).

das al proceso productivo, desaparición de medianos y pequeños productores y concentración de tierras: “El Capitalismo, vetero o neo, con guantes o sin, es inexorable. En él los pequeños solamente cuentan en la medida en que sirven anónimamente al mecanismo del engranaje todopoderoso” (CASALDÁLIGA 1976: 52).

El segundo libro autobiográfico concluye con un balance general sobre la situación de la región a la cual describe como “nuevo genocidio” –sociológico, por lo menos – (CASALDÁLIGA, 1977: 33) al referirse a la destrucción de los Parques indígenas del Araguaia y del Xingú por la construcción de rutas, las políticas desiguales de financiamiento que hicieron que los pocos *posseiros* que habían logrado permanecer en sus tierras no consiguieran sobrevivir, la falta de asistencia sanitaria, las presiones violentas de los grandes terratenientes, la precarización laboral del trabajador rural que pasó de ser *posseiro*, a peón y finalmente a *boia-fria* (trabajador contratado por el día), la contracara desintegradora y el choque cultural que supuso el desarrollo del turismo, que denuncia con participación de capital del Vaticano.

El último relato autobiográfico narra diferentes episodios de violencia y represión frente a la cada vez mayor resistencia indígena, en donde, el debate en torno a una reforma agraria se hace urgente y pivote central de la CPT (*Comissão Pastoral da Terra*).⁵ La reforma agraria que la CPT defiende no es el mero reformismo propuesto por el capitalismo, sino una reforma que implique la decisión colectiva de los sectores populares unidos y organizados por los diversos sindicatos, en función de una alternativa “socialista, brasileña, latinoamericana”:

Una reforma agraria real sólo puede arrancar de la tierra: de las bases populares del campo. Pero será para toda la humana ciudad. No basta ya sólo la “alianza campesino-obrera” sino el bloque hermano popular campo-ciudad. La gran clase popular, politizada, organizada, con militante. La democracia del pueblo, que es la única verdadera democracia” (CASALDÁLIGA 1983: 46).

En relación a esta temática, el relato, que opera con diferentes materiales narrativos a manera de *collage*, incorpora documentos públicos sancionados desde la Prelacia. Al hacerlo, no sólo cita fragmentos del documento sino que lo

⁵ La *Comissão Pastoral da Terra* fue fundada en 1975 durante el *Encontro Pastoral da Amazônia* convocado por la Comisión Nacional de Obispos Brasileños (CNBB), para dar respuesta a los graves problemas que sufrían los trabajadores rurales inicialmente en la zona de la Amazonia, pero luego extendida a todas las regiones del país.

ubica en el contexto de producción y recepción. El primer documento que se presenta es el de 1970 “Esclavitud y Feudalismo en el Norte de Mato Grosso”, el cual describe la situación de esclavitud y violencia a la que se encuentran sometidos los peones rurales. Censurado por la jerarquía eclesiástica, enemistado con los terratenientes locales, el documento sienta las bases para el primer acercamiento del intelectual religioso al pueblo: “Fue hora de opción” (CASALDÁLIGA 1976: 12).

El segundo documento que cita, vivido como una “pastoral-denuncia”, es aquel con el que asume el obispado: “Una Iglesia de Amazonia en conflicto con el Latifundio y la marginalización social”, famoso por las repercusiones que derivaron en el auge de la represión por parte de la Policía Federal en la región. Posteriormente, cita el documento del Encuentro General de la Pastoral de la Prelatura de Diciembre de 1972, en donde se definen las líneas básicas de la pastoral comprometida: “por causa del evangelio e interpelada por la realidad local, opta por los oprimidos, y, en consecuencia, define su pastoral como evangelización liberadora” (CASALDÁLIGA 1976: 31). La palabra del Evangelio atravesada por la realidad social, orientará la acción pastoral en los puntos centrales que configuran la situación de opresión (la superstición y el fatalismo, el analfabetismo, el latifundio capitalista), que serán combatidos desde la encarnación de la pobreza, la denuncia profética y la educación liberadora.

En Julio de 1973, incorpora otro documento importante: “Operaciones de la Policía Militar y otras fuerzas Armadas en el área de la Prelatura de San Félix, MT”, que define a la figura del oprimido en la región Amazónica (con quien se identifica a partir del pronombre personal Nosotros inclusivo), constituida por *posseiros*, peones e indios. El documento denuncia la persecución policial, la difamación, la tortura a sacerdotes y campesinos, y la represión en un país “económicamente desarrollista y humanamente opresivo”. Sin embargo, la contra cara de dicha persecución resulta en la purificación interior de aquel que resiste cristianamente, el perfeccionamiento de la causa evangelizadora, la radicalización de la prédica: “El fuego de la persecución es un bautismo inapreciable” (CASALDÁLIGA 1976: 37).

En octubre publica el documento “La Prelatura de San Félix entre el proceso y la solidaridad” que reivindica la solidaridad del pueblo en tanto resistencia colectiva frente a la violencia del régimen, y como construcción “para instaurar progresivamente –en esta primera fase, terrestre y conflictiva, de su Reino– la Vida nueva de los hijos de Dios, todos iguales y libres con aquella libertad con que Cristo nos liberó” (CASALDÁLIGA 1976: 39). La creciente radicalización de la pastoral de la Iglesia avanza de manera paralela a la creciente violencia estatal, a casos de corrupción, a campañas de difamación pública de los religiosos sostenidas en base a torturas de inocentes con falsas declaraciones, y a operaciones asistencialistas para neutralizar la acción del clero.

En junio de 1974 publica otro documento llamado “La Causa y la Esperanza continúan” que sostiene la postura de la Prelacia frente al desenlace del proceso del Padre Jentel, liberado después de un año de prisión y extraditado a su país de origen. El documento sostiene que la lucha continúa, porque el problema de la tierra sigue intacto, a pesar del asistencialismo y gestiones diplomáticas que negocian con los poderosos, abandonando la verdadera justicia: “El Evangelio no es diplomacia” (CASALDÁLIGA 1976: 45). El documento finaliza con citas del Evangelio que reivindican el proyecto liberador de Jesús:

Es el Espíritu de Jesús libertador quien quiere a su Iglesia comprometida en la total liberación del hombre. Es Él quien exige de esta pequeña iglesia de San Félix un pertinaz y arriesgado compromiso con el hombre marginado –*posseiro*, indio o peón–, que constituye el Pueblo y hace la Historia Humana de estos *sertões* (CASALDÁLIGA 1976: 46).

Actividad Pastoral

El tono cada vez más comprometido y de denuncia de los documentos pastorales, reproducen la gradual radicalización del religioso en torno a ideas como la Violencia. La concepción de Paz es pensada en términos de una paz militante y comprometida con la justicia social, de ahí la cita al Che Guevara en paralelo a la palabra de Jesús: “*Es preciso endurecerse, sin perder nunca la ternura*, decía el Che” [...] “No he venido a traer la paz sino la guerra”, “Mi paz os dejo... no como el mundo la da”. “La Paz de la Pascua” (CASALDÁLIGA 1976: 23). Tanto es así, que su visión de la Paz implica la aceptación de ciertos planteos de la guerrilla que azota la región amazónica.⁶ Así, frente a una violencia institu-

⁶ La guerrilla de Araguaia (activa entre 1966-1974) fue un brazo armado del Partido Comunista de Brasil que se instaló en la región del río Araguaia (Goiás, Pará y Maranhão) para combatir a la dictadura militar e instaurar un régimen comunista en el país a través de la lucha en la zona rural y luego urbana. Combatieron más de 50 guerrilleros y la mayoría murió. La escasa información disponible sugiere que el ejército sabía de la rebelión y de los ataques que planificaban. Por más de un año, el ejército y tres columnas rebeldes libraron algunos enfrentamientos y emboscadas. No existen, empero, archivos oficiales sobre la muerte de los rebeldes, ni siquiera sobre la propia insurgencia. La gran mayoría de sus integrantes fueron duramente reprimidos durante los últimos años de la dictadura militar, muchos de los cuales aún permanecen en calidad de “desaparecidos”. Los detalles de lo sucedido con la guerrilla de Araguaia recién comenzaron a tomar estado público veinte años después de la masacre perpetrada por las FFAA brasileñas, empero aun impune gracias a la Ley de Amnistía. Ver: MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*. São Paulo: Geração Editorial: 2006.

cionalizada que por su persistencia se vuelve “natural” para las víctimas, la práctica pastoral enfrenta un desafío: abandonar el paradigma eurocéntrico para captar las necesidades e idiosincrasias populares. Los tres relatos señalan con insistencia la preocupación del religioso por actualizar de manera permanente las prácticas pastorales, de ahí la proliferación de encuentros, programas, documentos y debates pastorales.

Por esto mismo también, Casaldáliga apela al método de alfabetización de Paulo Freire, y se preocupa por la religión y la cultura popular. La praxis pastoral comenzará a marcar la agenda de la reflexión teológica de Casaldáliga, señalando la tierra como primera problemática: “Nadie tenía tierra propia. Nadie tenía un futuro asegurado. Todo el mundo era ‘*retirante*’, emigrante de otras áreas del país ya castigadas por el latifundio [...] y atravesaron un día el Araguaia como quien pasa el Mar Rojo en busca de la Tierra Prometida” (CASALDÁLIGA 1976: 10). Desde el inicio de la función pastoral, le atribuye a su labor una función liberadora, por ello critica duramente a la Conferencia de Puebla de 1979 en la medida en que continúa desatendiendo problemáticas centrales.

Ahora bien, lo que se pone en evidencia en la obra de Casaldáliga es una reflexión siempre vinculada al trabajo pastoral, antes que una teorización sistemática. Dos polos de una misma estrategia renovadora de la iglesia, por un lado la Teología de la Liberación en tanto reflexión teórica, por el otro, la pastoral de la liberación, ambos polos se nutren de la praxis, reflexionan a partir de ella y pretenden crear prácticas acordes:

Al lado de la Teología de la Liberación —y sirviéndose de ella, porque la teología debe ser una servidora del Pueblo de Dios— está, debe ser, la pastoral popular de la liberación, la auténtica pastoral de las comunidades eclesiales de base. Así como también, para que se trate de un teologizar cristiano, la Teología de la Liberación debe dedicarse cada día con más apasionada entrega a la cristología de la liberación (CASALDÁLIGA 1983: 13).

La experiencia-verbo, como materia de relato, se hace carne en las últimas autobiografías de Casaldáliga, y la pastoral como reflexión de la realidad social asume características populares: “La Pastoral, propiamente dicha, se va haciendo más ‘popular’ al mismo tiempo que se hace más crítica (La Religiosidad Popular, sus pros y contras, está en la hora de la reflexión pastoralista de América Latina y ha llegado también aquí)” (CASALDÁLIGA 1976: 43). La reflexión sobre la Teología de la Liberación implica desde el Mato Grosso una reflexión centrada en el “aquí y ahora” de la Iglesia de São Félix. Por eso Casaldáliga recupera de dicha corriente su aporte en torno a la revalorización de la religión popular como problemática concreta de la región, más aún, vinculada al problema del indio que también reorientará las políticas pastorales:

La religión popular se caracteriza por lo que ella tiene y la nuestra no tiene, y por lo que ella no tiene de la nuestra. Dicho, sociológicamente hablando. Para El pueblo no existe religión popular; existe La Religión. La religión del pueblo sólo se explica relacionándola con la “religión oficial”. La religión popular es una forma de resistencia cultural. Esa religión popular no es residual; es histórica [...] El modo de vida va creando el modo de pensar la vida (CASALDÁLIGA 1983: 9).

Los primeros trabajos en la Prelacia van cobrando organicidad a partir de la conformación de grupos, de comunidades no sólo de trabajo pastoral con los habitantes de la región, sino con otros religiosos de la misma línea ideológica que operan como grupos de estudio y reflexión sobre las prácticas pastorales con el fin de renovarlas en un contexto de renovación institucional. De estas agrupaciones nacerán las Comunidades de Base que se hacen imperativas frente a la vastedad del territorio y el abandono estatal. La Comunidad de Base es percibida como germen de la nueva iglesia, como concreción del Reino de Dios en la historia. El Reino de Dios se cimienta sobre el trabajo cooperativo y popular. Esta nueva organización en pequeñas comunidades apunta a la integración cultural a partir de la valorización de los elementos de la religiosidad popular, políticas de Educación y Sanidad, el diario “Alvorada” que opera a manera de cohesión eclesial y compromiso: “Debemos ser agentes politizadores (politizando el conflicto bruto), creando pueblo, mejor dicho, ayudando al pueblo a hacerse políticamente pueblo” (CASALDÁLIGA 1983: 10).

Por lo tanto, dicha pastoral es renovadora en la medida en que para Casaldáliga debe nutrirse de las bases: “Realmente, la unidad viene por las bases, desde el pueblo y sus causas” (CASALDÁLIGA 1983: 38). Es fundamental el énfasis que pone en la actividad pastoral, en la medida en que implica una forma de organización y politización de los sectores populares fundamental para llevar adelante un proyecto emancipador. Por ello recupera de Gramsci la idea de la dirección consciente: “la organización popular es un campo de batalla sumamente estratégico en orden a la sociedad nueva que soñamos. Porque organizar es hacer poder” (CASALDÁLIGA 1983: 66). A su vez, reivindica como modelo de resistencia popular aquel desarrollado en la Guerra de Canudos que lee de manera insuficientemente rescatada en la novela de Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del Mundo*. De esta manera la pastoral, que se encuentra en constante reactualización, va abriéndose a la dirección popular: “ya el equipo no será más un organismo de última instancia pastoral. El pueblo, por los animadores de las comunidades, asume de hecho el mando” (CASALDÁLIGA 1983: 77).

A partir de 1982 Casaldáliga comienza a vincularse con el movimiento obrero del ABC paulista, y por tanto, señala la necesidad de articular una pasto-

ral urbana ya que observa que la Iglesia se presenta descolocada respecto a la ciudad moderna, y mejor preparada para enfrentar las problemáticas rurales. Por ello se rescatan las incipientes prácticas desarrolladas en el ámbito urbano periférico: favelas, asociaciones de barrios, comunidades cristianas populares, reivindicaciones y servicios comunitarios, publicaciones, etc. El creciente movimiento obrero liderado por el sindicalista Luis Ignacio “Lula” da Silva, comienza a aparecer en el diario de Casaldáliga como nuevo actor político que teje relaciones con el mundo del trabajador rural.

El problema del Indio

El indio, además de estorbar, no interesa, no existe.

Casaldáliga

Sin embargo, a causa de que su labor pastoral se encuentra atravesada por la realidad amazónica, su reflexión central girará en torno al indio y al trabajador rural. De ahí la constitución de una Pastoral Indígena que suscita el debate en torno a la propiedad privada, y que se funda en el manifiesto sobre la dramática situación de los pueblos indígenas del Brasil de 1974 titulado “Y-JUCAPIRAMA” (El indio: aquel que debe morir), al cual describe como manifiesto de su fe indigenista.

La causa del Indio es entendida en términos bíblicos desde el episodio de la Pasión, ejemplificada por el episodio de la Colonia indígena Meruri atacada por hacendados armados en julio de 1976 que produjo el asesinato de un cura y varios indios. Dicho episodio representa para Casaldáliga la nueva mirada que la Teología de la Liberación instaló sobre el oprimido, no como aquel ser pasivo que soporta la opresión, sino como aquel que se defiende y resiste, y se autolibera producto de un proceso de concientización, y el rol de la nueva iglesia aliada a la causa: “Ya el misionero no moría ‘matado’ por el indio, como en las antiguas historias. Moría por el indio, armado en la totalidad de su ser y de sus derechos, no visto apenas como un alma que salvar. Moría por la tierra del indio que estaba siendo invadida” (CASALDÁLIGA 1977: 10).

Los dos hitos fundamentales de su actividad pastoral en aquella época, a saber, el encuentro de Iglesias de la Amazonia Legal sobre problemas de la tierra que dio lugar a la creación de la Comisión Pastoral de la Tierra (CPT) y la Primera Asamblea Misionera indigenista organizada por la CIMI (Consejo Indigenista Misionero) que propuso las líneas fundamentales para una pastoral indígena, le valieron las acusaciones de comunista, subversivo, y amenazas de expulsión del país y hasta intentos de asesinato, que establecen una tradición en la práctica de represión de la dictadura en la región con la expulsión del Padre Francisco

Jentel años antes: “Pienso que no es de asombrar que se quiera expulsar del Brasil a un obispo que, al fin y al cabo, es extranjero, cuando se expulsa tan fácilmente de su hábitat ancestral a los más legítimos habitantes de esta tierra” (CASALDÁLIGA 1977: 7).

El segundo diario se cierra con un reclamo urgente: la incorporación, en la Asamblea Episcopal Latinoamericana de 1979, del problema del indio ausente en Medellín, como un problema continental: “Medellín se olvidó (!) de los 30 millones de indios de América Latina, a pesar de la lúcida postura con que miró y asumió el Continente” (CASALDÁLIGA 1977: 34). Así, el reclamo de una Iglesia del Tercer Mundo, hace que la visión continental vaya ganando terreno en Casaldáliga por sobre la visión estrictamente nacional de los primeros escritos.

A partir de 1980 el tercer relato explica la creación y difusión de dos obras fundamentales de Casaldáliga: La *Missa da Terra Sem Males* dedicada al Indio, y la *Missa dos Quilombos* dedicada a la población negra, las dos caras de una misma problemática, la opresión: “Con los indios, en busca de la tierra sin males, con los negros, en el propósito de reconstruir el quilombo de la libertad fraterna, caminamos hacia el Reino” (CASALDÁLIGA 1983: 40). Con lo cual se pone en evidencia que las preocupaciones que surgen a nivel pastoral se hacen carne en su producción literaria. Tanto es así que en 1982 se produce un contacto próximo con Paulo Freire y su modelo de educación liberadora aplicado a la población indígena de la región:

Ni la sociedad ni la Iglesia educaron al indio como indio [...] Paulo Freire nos daba un consejo final: el coraje de ser humildes reconociendo que siempre pisamos el suelo indígena con pies de dominadores. Y otro consejo aún: nadie estando aquí llega allí a no ser partiendo de aquí. El lugar social y cultural – la voluntad de inculturación y de encarnación– marcan la sinceridad de todo educador y de todo misionero (CASALDÁLIGA 1983: 58).

La Patria Grande

Hay en Casaldáliga una presencia recurrente del proyecto de la Patria Grande, que se radicaliza especialmente en su último relato autobiográfico superando la visión regional de los primeros años en Brasil: “Toda esta sangre no es muda, y se está transformando en un clamor continental por la justicia [...] América Latina está pasando por el fuego y por la sangre. La Iglesia de América Latina ha llegado a la hora del testimonio” (CASALDÁLIGA 1977: 19). Esta perspectiva no sólo está marcada por su vivencia concreta en América Latina, sino también por el viraje en sus lecturas y formación intelectual.

Sus primeras lecturas se encuentran permeadas por los teólogos europeos que influyeron en las ideas renovadoras presentes en el Concilio Vaticano II como Karl Adam, Schamus, Guardini, Congar, Journet, Chenu, Bernhard Haring, Rahner, Schillebeeckx, José María González Ruiz (teólogo español de mayor influencia en la Iglesia del Vaticano II (1962-1965), y Fernando Sebastián (teólogo español de origen claretiano difusor de las ideas del Concilio Vaticano II en España). Ya en el segundo relato autobiográfico se comienza a percibir una mirada crítica en torno al paradigma europeísta de esta teología y en el último diario se asiste cada vez más a lecturas de la nueva teología latinoamericana como las de Leonardo Boff, Jon Sobrino y Gustavo Gutiérrez (a quien caracteriza como “teólogo incaico de la liberación”), Frei Betto y la reivindicación de la figura de Bartolomé de las Casas. Sin embargo, no se trata de lecturas sistemáticas, sino motivadas por la praxis. De hecho, la aproximación a categorías marxistas parece hacerse de manera más intuitiva que erudita.

A partir de 1980, el diario se hace eco de los acontecimientos en Centroamérica: el asesinato de Monseñor Romero en El Salvador, y la Revolución Sandinista en Nicaragua. De ahí la frecuente aparición de la figura del Mártir y la esperanza de liberación puesta en dicha región: “Jesucristo, el Libertador que salva, salve con la fuerza de su cruz gloriosa esta querida y sufrida Centroamérica, cintura del Continente, eje de la liberación que esperamos, que haremos” (CASALDÁLIGA 1983: 25). La identificación con la región también se produce a partir de la problemática indígena compartida. De ahí la lectura de Mariátegui, al defender una idea continental: “La pastoral indigenista ha de ser continental” (CASALDÁLIGA 1983: 27). El contacto con noticias de otros países latinoamericanos acentúa la idea de Patria Grande por oposición al imperialismo, ya que comienzan a tejerse relaciones intelectuales con otros países como por ejemplo con el argentino Pérez Esquivel y las Madres de Plaza de Mayo, lo cual al mismo tiempo le permite opinar sobre la guerra de Malvinas y las políticas imperialistas norteamericanas e inglesas:

A la larga, pienso yo que en las Malvinas el mayor derrotado es el imperialismo yanqui y, el segundo, el colonialismo inglés. América Latina –reencontrándose como un todo y sintiendo común el enemigo– acaba siendo la gran victoriosa. Así sea. [...] Latinoamérica como un cuerpo viviente –herido, cálido, hermoso, futuro (CASALDÁLIGA 1983: 57).

Lo llamativo es que dichas noticias conviven de manera paralela con los sucesos de la región amazónica, sin relacionarse con lo que sucede en el resto del Brasil, lo cual pone en evidencia el aislamiento regional acentuado por la censura y la represión, que hacen más fácil el acceso a la información internacional que a la nacional. La censura y la represión se prolongan aún en el proce-

so de apertura democrática que comienza a avizorarse en 1982, y se critica firmemente al carnaval y al mundial de fútbol como opiáceos funcionales al régimen.⁷ El proyecto continental gana terreno en el pensamiento de Casaldáliga para cerrar el último diario en febrero de 1983 con una plegaria a Dios en nombre de toda América Latina como el continente de la opresión, por su liberación, a favor del advenimiento del Reino Nuevo:

Hagamos, sí cenizas nuestro viejo corazón en pecado. Reduzca Dios a cenizas todo ese imperio de lucro y prepotencia que mantiene a sus pobres en la opresión. Deposita señor, con tus propias manos, blandas cenizas de misericordia en la cabeza humillada de nuestro continente. Que tu fuego calcine toda violencia, toda represión, toda tortura, todo miedo. Derrama el fuego de tu Espíritu sobre las luchas de nuestros pueblos. Renueva con tus llamas los ojos de los niños exiliados de Guatemala y El Salvador. Enjuga con el calor de tu mano las lágrimas de las Madres de Plaza de Mayo que lloran a sus hijos desaparecidos. Ilumina con la luz de tu presencia todos nuestros pasos por los caminos de la liberación siempre hacia la Pascua (CASALDÁLIGA 1983: 84).

En Tierra de Alguien

Leer relatos autobiográficos, por su misma especificidad, lleva a poner al descubierto la operación de narrativización que esconden. Es decir, en la medida en que autor y narrador se identifican, la imagen que de éste aparece surge a partir de un pacto de lectura en el cual el lector debe ser crédulo pero no cómplice. Casaldáliga construye su propia imagen de intelectual en estos escritos autobiográficos, la elección de episodios y documentos carecen de inocencia, pero marcan sí la profunda conversión que significó en su vida su condición de sujeto migrante: su llegada a Brasil, y la posterior relación-apropiación del resto de los países de América Latina. Es tal vez esta misma condición de desarraigado la que lo aproxima en una relación de identidad a los sujetos colectivos a los que dirige su prédica: indios, *posseiros*, trabajadores rurales, también víctimas del desarraigo forzado de sus propias tierras y la prédica centrada en la reivindicación de la propiedad como símbolo de identidad. La lucha por la restitución de la propiedad de la tierra en manos de sus dueños originarios remite al valor identitario de la misma y en Casaldáliga puede pensarse como su propia lucha por la pertenencia.

⁷ Casaldáliga señala la censura de la película *Para frente, Brasil* (1982) dirigida por Roberto Farias, que denuncia los entretelones de la dictadura en pleno contexto festivo del Mundial.

Por ello, sus relatos autobiográficos permiten reconstruir la mirada anticapitalista del intelectual religioso que evidencia una “conversión” a partir de su llegada a Brasil. Pensar en la obra de Casaldáliga es pensar en la articulación entre experiencia y literatura, en la medida en que la experiencia de vida, la Praxis, es el núcleo que posibilita su relato. Esta relación literatura-experiencia permite comprender dos articulaciones presentes en el material autobiográfico de los tres relatos. Por un lado explica la estructura fragmentaria tipo *collage* que marca la manera en la que la escritura acompaña el ritmo acelerado de los acontecimientos políticos, con el afán de reproducir verdades-relatos mutilados por la censura. Por otro lado, reproduce la tesis central de Casaldáliga, para quien la palabra es efecto de la praxis, es acto segundo, es evidencia de compromiso y por tanto denuncia: la carne se hace verso. De ahí que la relación indivisible y coherente entre la palabra y la acción (lo cual justifica la escritura de relatos autobiográficos), conduzca a una legitimación del intelectual religioso en tanto profeta, que se politiza en la medida en que da testimonio con su vida-palabra de la realidad del pueblo oprimido.

El viraje hacia una mayor incorporación de voces en los relatos, reproduce esta reivindicación de lo popular como forma de organización política, en la cual opera primero el intelectual religioso como amalgama concientizadora, que conducirá en un segundo momento, a la autoliberación del oprimido. De la resistencia subjetiva se observa el pasaje hacia una resistencia militante y colectiva, de una mirada trascendente, se observa un pasaje hacia una visión religiosa depurada y anclada en lo histórico como proyecto liberador. En esta conversión que la experiencia que vive en América Latina marca con fuego, el intelectual religioso va esculpiendo su mirada en torno a la realidad social, va radicalizando su credo-vida, y se va aproximando al socialismo por su visión anticapitalista, antiidolátrica, antiimperialista y centrada en una reforma moral que conducirá, a través de la resistencia popular organizada, a la conformación del Hombre Nuevo, encarnación histórica de Jesucristo Resucitado.

Referencias Bibliográficas

- AA.VV. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Revista Anthropos*. Barcelona: Ed. Anthropos, Suplementos 29, 1991.
- CANDIDO, Antonio (1976). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CASALDÁLIGA, Pedro. *Yo creo en la justicia y la esperanza*. Bilbao: Desclée de Brower: 1976.

_____. *La muerte que da sentido a mi credo*. Diario 1975-1977, Bilbao: Desclée de Brower, 1977.

_____. *En rebelde fidelidad*. Diario 1977-1983, Bilbao: Desclée de Brower, 1983.

ESCRIBANO, Francesc. *Descalzo sobre la tierra roja*. Vida del obispo Pedro Casaldáliga. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Revista *Anthropos*, Barcelona: Ed. Anthropos, Suplementos 29, p. 47-61, 1991.

MOLLOY, Sylvia; *Acto de presencia*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

WERNECK SODRÉ, Nelson. *Vida e morte da ditadura*. 20 anos de autoritarismo no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1984.

WHITE, Hayden. El valor de la narrativa en la representación de la realidad. In: _____. *El contenido de la forma*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1992, p.17-39.

A tradução dos Zorros de Arguedas ao português: dilemas e extravios

Rômulo Monte Alto¹

Resumo: Traduzir literatura implica numa série de dilemas, e certamente o maior deles será a consciência dos extravios que ocorrem na transposição dos textos. Se a assertiva anterior vale para a maioria deles, quando se trata de uma obra construída a partir de um universo em convulsão, como é o caso do último romance de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), o trabalho se reveste de um desafio de maior amplitude. Se é certo o que afirma Julio Prieto (2008), de que será na língua literária o lugar onde as palavras e as expressões apresentam com mais intensidade sua “carga de eletricidade histórica”, o trabalho tradutor deverá buscar maneiras de repor os sentidos ao outro lado da fronteira, para que a obra retome sua trajetória criadora. Discutir alguns dilemas e extravios realizados nesta tradução, tendo como referente a afirmação de Prieto e as reflexões de André Lefevere (1996) sobre a reescrita, será o objetivo deste artigo, que terá ao final uma mostra do trabalho realizado.

Palavras-chave: tradução, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas, extravios.

Abstract: Translating literature implies a series of dilemmas and the biggest of which is certainly the awareness of the losses incurred by transposing texts. Translation is an even greater challenge when it comes to a work born from a turbulent universe, in the case of José María Arguedas' last novel, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). When Julio Prieto (2008) says that words and expressions manifest their “historic electricity” in literary language, the translator must find ways to help sense cross the border so that the text can resume its creative course. This article aims to discuss the dilemmas and losses in the translation of Arguedas' novel, based on Prieto's statement and André Lefevere's (1996) reflections about rewriting. The article concludes with a sample of the finished translation.

Keywords: translation, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas, losses.

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFMG), docente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: romulomalto@uol.com.br

Neste ensaio, pretendo refletir sobre os dilemas e extravios que ocorrem durante o trabalho tradutor, mediante o exame da tradução que fiz do último romance do escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para o português brasileiro. Esse trabalho teve início entre dezembro de 2010 e fevereiro de 2011, junto ao Programa de Pós-graduação em Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis, graças a uma bolsa do Procad 2007/212, com o amigo e professor Walter Carlos Costa; foi finalizado durante meu período sabático, de setembro de 2012 a julho de 2013, na companhia de Dora Sales, da Universitat Jaume I, em Castellón de la Plana, Espanha, com apoio da Capes. Algumas pessoas foram essenciais nesse percurso: Antonio Melis, Carmen María Pinilla, Carolina Teillier, Dora Sales, Fernando Bazán, Fernando Cueto, Gonzalo Cornejo Soto, Martín Lienhard, Óscar Colchado. Um especial agradecimento devo à senhora Sybila Arredondo, viúva de Arguedas, pela paciência com que respondeu a várias perguntas, além de autorizar a publicação do livro em português. O texto de referência, ou original, é o da 2ª edição crítica coordenada por Eve-Marie Fell, publicado pela Coleção Archivos/Arquivos em 1996, em Madri, Espanha. Todas as referências a números de páginas neste ensaio correspondem, portanto, a esta obra, assim como as traduções de textos hispânicos mencionados são de minha autoria.

A decisão de traduzir essa obra se deve a um desejo cultivado desde a época em que a havia estudado, durante o mestrado em Teoria Literária, cursado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Poslit), da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, entre 1998 e 1999. Neste trabalho, posteriormente publicado pela Editora UFMG, em 2010, sob o título de *Descaminhos do moderno em José María Arguedas* (p. 154), analisei aspectos da recepção, produção, estrutura e sentido da obra.

A obra e sua gênese

Esta obra foi publicada dois anos após a morte do autor e se tornou um livro de leitura imprevisível, em razão do material que o compõe: de um lado quatro diários, nos quais o escritor torna pública sua luta contra o desejo de cometer suicídio, enquanto reflete sobre uma série de assuntos, pessoas e circunstâncias entre as quais viveu ao longo de sua vida; do outro, um relato ambientado na cidade costeira de Chimbote, norte do Peru, núcleo do período de expansão econômica dos anos 50, ligado à indústria pesqueira, em torno de

personagens marginais, entre os quais circulam duas raposas míticas, cujas figuras foram retiradas do texto *Dioses y hombres de Huarochirí*, traduzido pelo próprio Arguedas em 1966. Sua gênese como um manuscrito redigido em pequenas cadernetas, das quais algumas ficaram perdidas durante um tempo, juntamente com anotações em folhas soltas e gravações feitas pelo autor, seguido da montagem póstuma por sua viúva Sybila Arredondo e o amigo Emilio Adolfo, para publicação pela Editora Losada, da Argentina, registram a trajetória imprecisa de um texto que, apesar de se autotransclassificar como romance, oscila entre a etnografia urbana, a ficção vanguardista e a *performance* autobiográfica. A história dos manuscritos já rendeu, inclusive, material ficcional para o escritor chimbotano Fernando Cueto, que em seu romance *Llora corazón* (2006) reinventa as peripécias de Arguedas por aquela cidade, através dos olhos de uma suposta sobrinha. A fragilidade do texto, manifesta na dedicatória do livro em que o autor afirma ter escrito um relato “mutilado e disforme”, prenuncia os desníveis de um livro carente de revisão e tomado por uma linguagem lacerada, em que as gírias, imposturas e obscenidades sugerem uma poética do abjeto e do libidinal. Se concordamos com Antonio CORNEJO POLAR (1997), quando afirma que na superfície textual se trava uma dura batalha entre signos provenientes de culturas diferentes, então é possível perceber as marcas dessa luta na grafia errada de algumas palavras, no desaparecimento repentino de sílabas e sinais ortográficos, em frases que terminam no ar ou nos comentários dispersos sobre assuntos retomados de páginas atrás. No entanto, tudo isso, bem entendido, não forma apenas o invólucro da obra. É parte constituinte de uma mensagem redigida na zona árida que circunda a gramática de uma língua oficial, o castelhano, em luta intensa com a língua nativa do Peru, o quéchua, que se assenhora da sintaxe textual e provoca uma crise de reconhecimento da linguagem, em meio a uma crônica crise pessoal vivida pelo autor. Sua perspectiva é eminentemente oral.

Ao expressar seu desejo de que o livro tivesse como texto de abertura seu discurso pronunciado em outubro de 1968, “Não sou um aculturado”, quando recebeu o prêmio Inca Garcilaso de la Vega, Arguedas ratifica o espírito de manifesto de sua última obra. Neste texto, no qual o autor reafirma sua intransigência com o projeto transculturador, realizado ao longo de sua vida, o autor faz um primeiro balanço do que realizou e anuncia o que viria a consumir, um ano depois, no romance que tinha por objetivo continuar demolindo as barreiras que impediam a assimilação da cultura serrana pelos habitantes das cidades litorâneas. Assim, ao congregiar vários gêneros, registros e perspectivas dentro de um mesmo texto, Arguedas radicaliza o próprio projeto ficcional, promovendo sua última investida contra a civilização ocidental a partir de uma de suas formas culturais mais cultuadas, o romance, que não simplesmente deforma, mas esgarça e fragmenta seus limites ficcionais, a fim de dar conta da realidade que buscava descrever (LIENHARD 1990; CORNEJO POLAR 1996;

MOREIRAS 1997). Com a tradução, procurei recriar o espírito desta obra, feita de distintos níveis discursivos, como registro de um mundo instável, seccionado pela língua e atravessado pelo lugar de origem dos discursos, o que acredito ter conseguido, mesmo sabendo que o efeito e sentido alcançados somente serão avaliados pelos leitores em seu tempo devido.

O livro tem a seguinte estrutura: ele se abre com o “Primeiro Diário”, contendo seis entradas de registros, que cobrem o período de 10 a 17 de maio de 1968, seguidos de uma conversa final entre as duas raposas milenárias, protagonistas da obra. A seguir vem o “Capítulo I”, que se ambienta em três locais: na *bolichera* Sansón I, um barco de pesca de um conhecido capitão de lancha; nos salões e corredores de um bordel, onde um americano dança com uma prostituta e escapa de um atentado, e termina no meio de três prostitutas, *chuchumecas*, no caminho de volta a casa, que fica no alto de uma duna. O “Capítulo II” é dedicado ao louco Moncada, outro protagonista que discursa pela cidade e organiza o fúnebre cortejo da peregrinação das cruzes, para finalizar com as andanças de Tinoco, um pescador desorientado. O “Segundo Diário” apresenta duas entradas, uma extensa de 13 de fevereiro de 1969, e outra de apenas duas linhas, de 6 de março. O “Capítulo III” se passa dentro da fábrica de farinha de peixe, Nautilus Fishing, em torno da conversa entre seu gerente e um enigmático visitante que, por momentos, assume a forma de uma raposa, terminando no bordel Gato Negro. O “Capítulo IV” tem dom Esteban como centro da narrativa, seus ataques de fraqueza, seu trabalho, sua história de vida contada para Moncada em longas conversas em seu barraco, na beira de um local pantanoso. O “Terceiro Diário” fecha a primeira parte do livro, com três entradas, de 18, 20 e 28 de maio de 1969. A “Segunda Parte” do livro é composta de um único capítulo entrecortado de diálogos. Os dois primeiros são entre dois capitães de barco, Chaucato e dom Hilario Mamani, que conversam, na mesma hora e dia, com dois pescadores diferentes, conhecidos dedos-duros, Mantequilla e Doble Jeta. A seguir, a história descreve a vida de Maxwell, o americano que dançava no bordel; daí aparecem os longos relatos de vida, contados na casa dos padres americanos, de Bazalar, Maxwell e dom Cecilio Ramírez, e os diálogos com o padre Cardozo, todos seguidos de perto por um jovem tocador de charango, com trejeitos de raposa e estranhos modos. Finalmente, o “Último Diário”, com uma entrada em 20 de agosto, corrigida em 28 de outubro, e outra de 22 de outubro, deveria fechar a obra, que, no entanto, ainda terá um “Epílogo”. Este é formado por duas cartas, a primeira dirigida a seu editor, Gonzalo Losada, e a segunda ao Reitor da Universidad Agraria de la Molina e aos Estudantes, e um aparte. A primeira carta foi revisada em 5 de novembro e a segunda data de 27 de novembro de 1969. A “Nota Aparte” foi escrita no dia 28 de novembro, sexta-feira trágica em que o autor consumou, com um disparo de revólver na própria cabeça, o que vaticinavam suas palavras escritas nos diários. Faleceria quatro dias depois.

É possível identificar no texto três níveis discursivos, associados ao lugar a partir de onde o personagem enuncia. O primeiro sujeito faz uso da linguagem padrão e, apesar de algumas recorrências à gíria prostibulária e pesqueira, seu discurso é regulado pelo âmbito institucional a que responde, como o narrador dos diários (etnógrafo, professor e escritor), Maxwell (ex-Corpo de Paz, uma instituição americana de ajuda humanitária), padre Cardozo (igreja), dom Ángel (fábrica), Diego (alter ego do autor), o sindicalista Zavala e as raposas míticas. O segundo sujeito é produto de uma alfabetização precária, adquirida em razão de sua posição de mando na cadeia produtiva, como é o caso dos capitães de barco Chaucato, Mendieta e dom Hilario Caullama, ou de pequenos proprietários em processo de lenta acumulação e progresso social, como a feirante Jesusa, o criador de porcos Bazalar e o construtor dom Cecilio Ramírez, ou ainda trabalhadores com uma mínima qualificação laboral, como os policiais, pescadores e as prostitutas dos salões rosa e branco. Em sua oscilante enunciação entre a língua de prestígio, o castelhano, e a subalterna, o quéchua, é possível perceber certo esforço para permanecer no perímetro da primeira. O terceiro nível faz referência a um grupo de personagens despossuídos do sentido de pertencimento, seja linguístico, territorial ou social, que constroem enunciados precários, feitos de substantivos e verbos castelhanos não flexionados e enfileirados ao acaso, gerando um código linguístico instável, que se torna índice da exclusão do sujeito que parece balbuciar em lugar de falar; são as prostitutas do curral, a cajamarquina caída em desgraça por causa de uma gravidez, Paula Melchora, os serranos migrantes recém-chegados à pesca, como Asto e sua irmã Florinda. Casos especiais representam o louco Moncada, o ambulante dom Esteban de la Cruz e o músico cego Crispín Antolín.

Os dilemas

Etimologicamente, a palavra dilema diz respeito a um argumento que se levanta perante duas alternativas contrárias, frente às quais ocorre uma decisão que resulta em uma saída, ou resolução do impasse, segundo o dicionário Houaiss. No caso da tradução em questão, não havia necessariamente duas ou mais alternativas contrárias em “jogo” – palavra usada por Guimarães Rosa com seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri, para se referir ao diálogo tradutor. Neste caso, os dilemas que antecedem o jogo são outros, pois, para começar, estamos frente a uma obra sem antecedentes na literatura peruana e latino-americana, de características radicalmente originais, como assinalam as palavras de Antonio MELIS (2011: 99), “o leitor que enfrenta este livro está perante um texto que provavelmente não tem nenhum ponto de referência na literatura contemporânea”, e de Martin LIENHARD (1990: 9), que afirmava ser este “um romance-limite, de classificação difícil [...] o primeiro de uma série nova e ainda sem batizar”. A crítica arguediana ratificará o testemunho como o gênero dominan-

te neste livro (NORIEGA 1996; MOREIRAS 1997), atendendo a uma sinalização não só do autor no “Último Diário”, mas a seu gesto radical de dar cabo da própria vida, que deveria ser liquidada como pagamento de uma fatura exigida pela Literatura. Assim, traduzir um romance inaugural requer da tradução um trabalho adicional de ficcionalização do gênero ou forma literária que tomará a obra traduzida. Sobre essa ficcionalização começa o processo de seleção dos estilos e processos a serem aplicados sobre palavras e expressões, ou seja, a busca de estratégias de reprodução dos efeitos desejados, tendo em vista a observação de Julio PRIETO (2008) de que é possível pensar numa relação entre o grau de densidade histórica da linguagem associada a um determinado gênero e uma maior dificuldade de tradução. Em outras palavras, um livro como esse, visceralmente marcado por fatos que se deram numa determinada circunstância histórica, implica um grau maior de dificuldades tradutórias que outros textos menos marcados temporalmente.

A linguagem do capitão de barco Chaucato em seus diálogos e monólogos – abrindo o relato no primeiro capítulo e retomado na segunda parte em sua áspera conversa com o pescador dedo-duro Mantequilla, que se poderia associar a uma poética do abjeto e do libidinal, intensificada no terceiro capítulo pelas expressões do gerente da fábrica em sua longa conversa com o visitante de estranhos modos – é um primeiro sinal das dificuldades que o texto coloca para a tradução, em razão da heterogeneidade de registros que terá pela frente. O texto articula vários gêneros, como o diário, a narrativa, a poesia e a correspondência, desde uma perspectiva mítica, etnográfica, testamentária e testemunhal, chegando a incorporar até mesmo um desenho feito por dom Ángel, com a finalidade de melhor explicar ao visitante o funcionamento da indústria peruana e suas relações com o capital internacional. Nesse sentido, foi preciso entender o funcionamento dos termos e das circunstâncias nas quais se formam sua “carga de eletricidade histórica” (PRIETO 2008: 156), esse acúmulo de temporalidades que as palavras carregam e projetam, constituindo os abismos a serem transpostos pela tradução. Daí o texto traduzido resultar com certo ar arcaico, na medida em que procurou recuperar a carga de arcaísmos das palavras e expressões correntes, provenientes em boa parte do castelhano falado na serra que, como dizia Ángel RAMA (1982), permaneceu “congelado” por não se expor aos circuitos de intercâmbio a que estão sujeitas as línguas em seu desenvolvimento. É preciso recordar que o castelhano andino compartilhou com o português arcaico um mesmo solo ibérico de estruturas comuns, antes de se tornarem coloniais nas diferentes regiões da América, o que me levou, em alguns momentos, a sentir que ressuscitava palavras adormecidas do português, para colocá-las em funcionamento novamente no texto traduzido. A certeza desse sentimento pôde ser comprovada pela idade de algumas dessas palavras, como “muchacho”, que em sua enunciação distorcida por dom Esteban como “mochacho”, sustenta a idade de 1523 como fonte histórica de sua explicação etimológica no Houaiss.

O fato de o texto não ter sido revisado pelo autor, que pessoalmente costumava revisar suas obras quando eram publicadas, deixou o tradutor perante uma série de intrincadas situações que se apresentaram, aparentemente, como desvios ou erros de grafia. O longo diálogo de dom Esteban de la Cruz com Moncada, no capítulo IV, é o lugar em que o autor projetou com mais intensidade uma linguagem cuja urdidura revela um castelhano capturado pela sintaxe quéchua, torcendo palavras e mudando expressões, a ponto de aparecerem na mesma página palavras grafadas de modos diferentes – como *caray*, *carajo* e *caracho* (do original *carajo*), *usté* e *ostí* (original *usted*), *selencio*, *selincio* e *silencio* (do original *silencio*) – proferidas pelo mesmo personagem. A oscilação dos termos é compreensível em dom Esteban, personagem que em razão de seu trânsito pelas três regiões que definem a geografia peruana (serra, selva e costa), tornou-se referente símbolo de uma temporalidade simultânea para CORNEJO POLAR (1997: 275), que viu nele o portador máximo da sintaxe migrante, caracterizada pela justaposição de “línguas e socioletos diversos, sem operar nenhuma síntese que não seja aquela formalizada externamente e que aparece num único ato de enunciação.” Em sua inconsciente e desesperada tentativa de formalizar um registro com os recursos dos quais dispõe, dom Esteban recria uma linguagem única, como uma espécie de rascunho inacabado de uma futura gramática de fronteira.

Além de dom Esteban, um grupo de personagens especiais como Gregorio Bazalar, dom Cecilio Ramírez e dom Hilario Caullama apresentam acentuadas e deliberadas deformações que a narração aplica a seu castelhano andino. Arguedas gravou pessoalmente os depoimentos de alguns desses personagens e, em alguns casos, transcreveu diretamente, do gravador para o papel, a fala serrana de seus entrevistados. Algo em comum têm esses personagens: eles gozam de certo prestígio por parte da narração que, com exceção de Bazalar, a quem o autor se refere insistentemente como o “criador de porcos”, procura retratá-los dentro de um marco de referencialidade positiva, cuja marca maior será dada pelo pronome de tratamento “dom”, que concede aos serranos como uma distinção honorífica. Por isso, apesar do estranhamento que possa causar no português brasileiro o uso deste pronome de tratamento, mantive seu uso como uma marca textual diferenciadora. No entanto, ao final do relato, na leitura que faz o padre Cardozo do capítulo 13 do livro de Coríntios, da Bíblia, há no fragmento “*Si doy mensajes recibidos de Dios, y no conozco todas las cosas secretas, y tengo toda clase de conocimientos, y tengo toda la fe necesaria para quitar los cerros de su lugar, pero no tengo amor, no soy nada*” (p. 240) [Se sou mensageiro de Deus e **não** conheço todas as coisas secretas, e tenho toda classe de conhecimentos, e toda a fé necessária para remover as montanhas de seu lugar, mas não tenho amor, não sou nada] um “no” [não] equivocado (em negrito na tradução), que como não responde a nenhuma intenção comunicativa, pois é enunciado por um personagem do primeiro nível linguístico, foi erradicado do texto final.

Os extravios

Antes de entrar nos detalhes do que se perdeu, gostaria de fazer uma pequena digressão sobre o sentido da perda na tradução em Guimarães Rosa e, posteriormente, em Arguedas. A que riscos está sujeita uma obra ao ser vertida em outro idioma? Ao parecer, esta era a questão que tinha na cabeça Guimarães Rosa ao escrever uma carta, em 17 de junho de 1963, a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, que começava a trabalhar na tradução do *Grande sertão: veredas*. Nela, o escritor brasileiro se esmera em amenizar a crítica à versão americana de sua obra, após analisar os equívocos em três fragmentos escolhidos aleatoriamente na tradução realizada por James Taylor e Harriet de Onís. Mas afirmava cauteloso:

Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das “ousadias” expressionais têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial, é o conteúdo. A tentativa de reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr tamanho risco. E pensando assim, reconheço também que temos de fazer sacrifícios. Mas, não tanto os que se verificaram na tradução americana (ROSA *apud* BUSSOLOTI 2003: 113).

Que riscos um editor, um autor e um tradutor correm na tradução? Guimarães Rosa não especifica, mas imaginar estes três diferentes sujeitos – o editor, o tradutor e o autor – como partícipes do processo em questão, evoca a presença de um coletivo reunido em torno da reescrita textual como um elemento crucial para a longevidade de um texto literário. O escritor brasileiro tinha plena consciência de que o caminho para a “repercussão mundial de suas obras”, expressão que usara na carta anterior, era necessariamente pavimentado pelas mãos de outras pessoas. Na correspondência com seu tradutor alemão é possível vislumbrar um autor obcecado com as correções da versão alemã, assim como também em menor escala das versões para o inglês e o francês, o que sugere desconfiar de um desejo não apenas de oferecer uma ficção revista a seus leitores, mas também de controlar a recepção e interpretação de seu texto em outras paragens. Guimarães Rosa pressente o que se tornaria realidade, mais de vinte anos depois, nas palavras de André LEFEVERE (1997: 17), quando este afirma que o leitor comum “lê cada vez menos literatura escrita por escritores, e cada vez mais reescrita por seus reescritores”, o que o levou a tentar controlar alguns elementos da tradução, a fim de diminuir os riscos a que fazia menção em sua missiva, especialmente os referentes às perdas e

omissões. No entanto, os variados elogios que dirigia tanto a seu tradutor alemão, como também ao italiano, reconhecendo os ganhos que sua obra havia alcançado com a tradução daqueles dois homens, inscreve o sentido dessas perdas dentro da ideia do jogo, em que tanto se perde como se ganha ao final da partida.

Em seu ensaio “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, publicado em 1950 e revisto para prefaciar a reedição de 1968 de *Yawar Fiesta*, José María discute sua opção pelo castelhano como a língua literária de sua escrita, em detrimento do quéchua, através de um exame do período que compreende a primeira edição daquela obra, 1941, e o ano em que publicava *Los ríos profundos*, 1958, obra na qual acreditava ter chegado ao final de sua procura. ARGUEDAS (1985: 197) finaliza assim sua argumentação:

Eu, agora, depois de dezoito anos de esforços, estou tentando uma tradução castelhana dos diálogos dos índios. A primeira solução foi a de criar para eles uma linguagem sobre o fundamento das palavras castelhanas incorporadas ao quéchua e sobre o elementar castelhano que conseguem dominar alguns índios, em suas próprias aldeias. [...] Distanciar-se das palavras quéchuas, mais que dos quechuismos, é outra façanha lenta e difícil. Trata-se de não perder a alma, de não se transformar por inteiro nesta longa e lenta empresa! Eu sei que alguma coisa se perde em troca do que se ganha. Mas o cuidado, a vigília, o trabalho, é para guardar a essência.

Estele TARICA (2006) nomeou estas mudanças como o trânsito promovido pelo escritor entre uma poética que ela chama de “mistura”, para uma poética da “tradução”, encarnada em *Los ríos profundos*, a partir de um olhar sobre sua condição de bilíngue, no texto intitulado “El decir limpio de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958”. Neste trânsito, o texto arguediano deixa para trás o signo de incompreensão que o cercava em 1941, devido à mistura inarmônica do castelhano com o quéchua, e avança rumo à tradução do quéchua ao castelhano, mediante uma série de estratégias, presentes no interior de sua obra maior de 1958. Ao deixar atrás o que considerava um signo da ruptura histórica, seu texto abandona as marcas mais visíveis com que retratava a situação de diglossia experimentada pelas duas culturas em jogo, e avança na direção de uma situação de maior standardização linguística e cultural, sob a regência da gramática castelhana. Seu discurso perdeu a especificidade regional, mas ganhou em clareza e referencialidade, como também sugeri no ensaio “Arguedas y el problema del estilo en las reediciones de *Yawar Fiesta*”, publicado em 2011, no qual analisei as mudanças ocorridas entre a primeira edição de *Yawar Fiesta*, em 1941, e as outras duas, de 1958 e 1968, discutindo os sentidos daquelas mudanças. Arguedas entende a tradução não como queda ou

negatividade frente ao original, situação configurada pela conhecida expressão italiana *traduttore, traditore*, “tradutor, traidor”, ou sua correspondente alemã, *Werübersetzt, der untersetzt*, “quem traduz, reduz” (PRIETO 2008: 156). Já no prefácio da edição de seu primeiro livro de canções quéchuas, *Canto Kechwa*, em 1938, explicava que havia feito duas versões para uma mesma canção, a “canção do incêndio”, por acreditar que apenas as duas juntas davam conta de transmitir a força expressiva da canção em quéchua. Uma imagem perfeita da duplicação do original, que Walter Benjamin previa em seu conhecido ensaio “A tarefa do tradutor” (1923), afirmando que, na tradução, o original não apenas sobrevive, mas que poderia ascender a uma atmosfera mais elevada e mais alta da língua.

O jargão do mundo da pesca, centrado nas genitálias masculina e feminina, com seu repertório carregado de expressões rudes, é uma expressão viva da violência que recorta a vida daquele mundo retratado. É um dos extravios mais sentidos na tradução que fiz, que apesar de ter procurado reproduzir seus sentidos originais, acredito não ter conseguido recriar um código linguístico próprio que recuperasse a variedade das expressões. Uma razão para tanto se encontra no fato de a tradução não ter encontrado em português um conjunto de palavras para se referir à virilidade masculina que, derivando dos testículos ou do pênis, oferecessem a mesma percepção abjeta, como são as palavras *cojones* [colhões] (*cojas*, *cojudo*, *cojudice*, *encojonaron*) ou *huevos* [ovos] (*huevo*, *hueva*, *huevo*, *hueva*, *hueva*, *hueva*) e *carajo* [caralho] (*carajete*, *carajeando*, *carajeado*). Na pintura deste cenário regional lúgubre, Arguedas deriva novas palavras de velhas, como *putamadre* [filho da puta] (*putamadreaba*, *aputamadrado*, *aputamadrea*), do *gusano* [verme] (*gusanillo*, *gusanera*), da conhecida bebida andina chicha (*enchichaba*, *enchichado*), assim como de uma forma de preparo da batata, tipicamente peruana, com o verbo *sancochar* [cozinhar] (*asancocha*). Muitas destas expressões regionais ficaram para trás no traslado ao português. Além disso, dentre a variada gama de palavras que fazem referência à vagina a principal é *zorra*, palavra que, apesar de estar dicionarizada em português, perde sua acepção contrastiva com os *zorros*, no português “raposas”, consideradas os elementos puros do relato. É necessário lembrar que um dos cenários do romance é o bordel, e as vaginas mencionadas são as das prostitutas.

Uma das características da linguagem de corte popular que Arguedas intenta emular em seu livro será a presença de diminutivos (*dondecito*, *triguito*, *chacrita*, *chanchito*) e aumentativos (*lorazo*, *fuertazo*, *altazo*, *monazo*), expressões típicas dos serranos recém-chegados ao mundo da pesca, que, em alguns casos, não puderam ser recuperados na tradução, especialmente os diminutivos. Também alguns provérbios populares se mostraram resistentes ao traslado, como *poner las peras de a cuatro* [sic! O correto seria *cuarto*], *porangas y mangas* ou *yo me vivo, yo me hago*, na medida em que custava encontrar ditados com semelhante extensão e sentido em português. Muitos neologismos

também resistiram à tradução, como *maromeavam*, *abufandado*, *amamarracharlos* ou *procesionante*; outros como *saltimbanqueaban* e *pajareando* puderam ser recuperados, graças a suas raízes “saltimbanco” e “passarinho”, de conhecido histórico de familiaridade com o leitor do português brasileiro. Com relação a duas palavras derivadas especificamente daquele mundo andino, *achuchumecadas* e *acriollado*, decidi deixá-las como tal no texto final, em razão da perda enorme que acarretaria sua tradução. A primeira deriva de *chuchumeca*, que faz referência ao nível mais baixo das prostitutas nos bordéis de Chimbote, enquanto a segunda diz respeito ao processo de mestiçagem que afetou a classe *criolla* peruana, descendentes dos espanhóis nascidos na América, que não tem correspondência com o vocábulo que normalmente se utiliza para esta palavra em português, “crioulo”, pois esta diz respeito ao escravo brasileiro. Por fim, o texto arguediano se mostra também pródigo em advérbios, especialmente de natureza intensificadora, como *viejísimos*, *rojísimas*, *baixísimo*, *activísimo*, o que responde ao desejo da narração de enfatizar aquilo que narra, mas que, no entanto, nem sempre foi possível recuperar em português.

Estes são os principais extravios ocorridos durante a passagem dos *zorros* arguedianos, das margens da literatura peruana para as margens da literatura traduzida no Brasil. Certamente muita coisa mais se perdeu, enquanto alguma outra coisa se ganhou.

Mas antes de terminar este breve ensaio, queria comentar sobre o exemplar de *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, título que recebeu *El zorro de arriba y el zorro de abajo* em italiano, enviado de Siena, Itália, por seu tradutor, Antonio Melis, no qual me colocou a gentil e emblemática dedicatória: “Para Rômulo, que também entrou nessa luta com as raposas, com a solidariedade de Antonio”. A sua tradução foi publicada no ano de 1990 pela editora Einaudi, o que revela a distância que media brasileiros e peruanos, pois 23 anos depois de sua publicação em italiano é que se prepara sua tradução ao português, língua do país vizinho. Efetivamente, se pensamos nos 43 anos de sua publicação no Peru como um marco dessa distância, as coisas não alcançam uma melhor perspectiva, o que, no entanto, com a ajuda de duas raposas milenárias, pode começar a mudar. Finalmente, passamos a uma pequena mostra da tradução realizada, composta de três fragmentos relativos aos níveis discursivos comentados: do primeiro diário, do quarto capítulo, em que dom Esteban conta a Moncada suas peripécias, e da última parte, de uma conversa entre o capitão de barco Chaucato com Mantequilla.

* * *

Primeiro diário

Santiago do Chile, 10 de maio de 1968

Em abril de 1966, há pouco mais de dois anos, tentei cometer suicídio. Em maio de 1944 entrei em crise por causa de uma doença psíquica contraída na infância, permanecendo quase três anos neutralizado, sem escrever. O encontro com uma zamba gorda, jovem, prostituta, me devolveu o que os médicos chamam de “vontade de viver”. O encontro com aquela alegre mulher deve ter representado o toque sutil, complexo, que meu corpo e alma precisavam, para recuperar o vínculo perdido com as coisas. Quando esse vínculo era intenso, eu conseguia transmitir à palavra a matéria das coisas. Desde aquele momento tenho vivido com interrupções, um pouco mutilado. O encontro com aquela zamba não conseguiu ressuscitar em mim a capacidade plena para a leitura. Nesses anos consegui ler somente alguns livros. E agora estou outra vez às portas do suicídio. Porque novamente me sinto incapaz de lutar bem, de trabalhar bem. E não penso, como em abril de 66, em me converter num enfermo inepto, numa testemunha lamentável dos acontecimentos.

Em abril de 66 passei vários dias à espera do momento mais oportuno para me matar. Meu irmão Arístides tem uma carta com as reflexões que explicam o porquê de não conseguir me liquidar naqueles dias. Hoje tenho medo, não exatamente da morte, mas da maneira de encontrá-la. O revólver é seguro e rápido, mas não é fácil conseguir um. Considero inaceitável e doloroso o veneno que usam os pobres em Lima quando se matam; não recordo o nome daquele inseticida neste momento. Sou covarde para a dor física e mais ainda para sentir a morte. As pílulas – que me garantiram serem mais eficientes para matar – produzem uma morte dolorosa, quando matam. E quando não, deixam o que eu tenho, em gente como eu, um sentimento pegajoso de morte num corpo ainda robusto. E esta é uma sensação indescritível, como se dentro da pessoa lutassem, sensualmente, o desejo de viver e o de morrer. Porque para quem está como eu, o melhor é morrer.

* * *

Capítulo IV

A tutano do cérebro mi’chupou noite tras noite, compadrim, em dois, três meses; sujo mi’obregava... O branco do olho de meu compadre, outra vez como porcelana brilhoseava, gira girando, mi’merando forte. Entonce contei

pra ele, caralho!, a verdadero diabo demônio. É, pois! Om sobrinho do senhora tamém querendo... On homem maldição, que so mãe pariu, dizque, rabo na frente! Meu compadre, entoncemi'falou. "Pra Cocalón compadre. Não precisa repetir o que por demais é sabido pa'todos nós, negros, zambos da costa cidade. Como saíram de Cocalón? Como juntou com a Jesusa?". O polonês capataz de mina tava decidido fazer imposição de força. Tarefa na pá, urgente mi'deu; eu mando, outro homem, grandaço, de Ticapampa, pião a meus ordens. Trabaiaando duro, homem muito do grandaço, de Ticapampa, cansao, acho, enganando. "Limpo nada mais não, merdas!", dizendo, so corpo deitou longe do carvão poeira que nós tinha levantado; em lugar fresco sombra si'esticou. Levanta so vagabundo, viado, grandaço! Arreganhei. "Limpo nada mais, merdas!" Outra vez dizendo, sos olho fechou, tranquilo. Eu, caraio!, escuta, compadrim, tamém de um de repente bambeza cansaço tinha intrado meu perna. Caminhei pra um mais longim, como tristecido. Estiquei o corpo. Meu olho cerrou tranquilo. Meu peito num se fatigou nadinha. Tranquilo, fresquim, mina adentro... Botado ficou o carro pesador. Dispois, compadrim, acordei com a vozaria do ingenhero polonês. "Cochino, ocioso, mentiroso", gretou. O outro grandaço de Ticapampa em so detrás estava. "Ele disse que você si'dormiu como um porco castrado", dizendo, apontou com so mão o grandaço. Entonce, como do *chuncho* o flecha, o flecha do índio selvagem, selva Amazonas, Ocayali, Marañón, desse jeitim, lancei meu corpo no grandaço; em so peito com meu cabeça ataquei. Pro carvão do mina volteou so corpo grandaço. Aí embiquei forte. O gringo polonês mi'agarrado por trás meu costa. Meu braço envergava. "Num tem mais trabalho pro'cê, lacraia encrenquera", disse. Entonce, tranquilo, devagar, contei; jurando, jurando, fazendo cruz em meu boca, contei todo o ocorrido, verdade verdadero. "Pra mim se acabou, acho, ouviu, Cruz", mi'disse o gringo. "Joelha de ver pa'crer; joelha em so diante de Gracián, este de Ticapampa", mi'disse. "Joelha vosmicê, gringo de merda, frente meu que sou Esteban de la Cruz, homem de palavra consciência", falei, caraio!, com força. Polonês gringo se foi silêncio. O Gracián, de Ticapampa, deixei ele parao... em dois dias mi'fizeramendenização. Trezentos soles. "Te enganaram firme, compadre – falou meu compadre –. Trezentos soles por três anos... Despedida intempestiva...". Trezentos soles, dinherim bom!, disse. Sobi a um lugar pequenim, riba arriba de Cocalón, lugarejo com cabra farto, com fruta, limão, romã, banana, pacaie. Ali conheci a Jesusa.

* * *

Última parte

— Desliga essa porcaria — disse Chaucato, mostrando a televisão —. A “patroa” está com os gêmeos..... “Patroa” é como os Braschis chamam suas fêmea-senhoras, não é? Tá bem, “Mantequilla”; mas eu ti’fiz desligar esta merda pra mi escutar bem e nunca mais voltar na minha casa pra falar de uísque, de puta, nem do seu coraçãozinho. Você sabe... etcetra, etcetra.

Chaucato se sentou. A fumaça rosa da Siderúrgica continuava “mijando” prá cima. Assim, sentado, o pescador viu que se levantava mais lenta e reta do que a fumaça das fábricas de anchoveta, deixando sua marca em todo o sol da tarde, colorindo uma grande parte das pedras no monte Coishco. Chaucato olhou detidamente aquela coluna e a cor pesada que “mijava pra’riba”, não apenas para o céu, mas sobre todo o monte.

— Nós dois fomos parido aqui em Chimbote — disse —. Braschi e eu... Não me faça acompanhamento em quando eu falar, ouviu, nem cabeça, nem boca. Braschi sabe melhor que minha mãe quem sou eu na tripa e na cabeça, e ele, por mais alto que voa agora, sabe que eu também conheço ele melhor do que o mosquito conhece a bosta... Olha, “placa’e bronze”, vou te dizer isso pra você contar pro Vizcardo, ou pra qualquer filho d’uma quenga que de verdade, ou por querer, faz parte da nova máfia, porque você e Teódulo.... Tá bem? Quando Braschi já era o cabeça de águia dos que comeram nossas ovas dos pescadores e tinham enfiado a gente numa rede bem fechada, quando isso era já bem sabido pelos “placa’e bronze” como você e aqueles que têm pinto ou peito, dá no mesmo, sem vendimento pro diabo e nem pra puta, quando tudo isso... Você sabe melhor que ninguém, “Mantequilla”; eu era seu guarda-costas de Braschi. Eu dava grana pra foder com ele nos “mimeógrafos”, mas se alguém do fígado ruim quisesse, pra sua desgraça, fazer alguma coisa contra Braschi, teria topado primeiro com meu corpo na frente, que quando esquenta é pior que dinamite! Não é verdade? Não mi’faz acompanhamento no falar, sua buceta di’galinha, nem com a boca nem com a cabeça. Escuta, se quiser ouvir, até o final, pra sua própria consciência ou pra ir contar pra máfia, ou vai embora agora mesmo. Mas não mi’faz acompanhamento. Minha cabeça, o pensamento que se diz tinha sido uma coisa, as ovas e o coração são outra coisa. Braschi e eu sempre fomos como irmãos. Quando puteamo juntos e pegamo anchoveta e bonito no mar, na baía e junto da Ilha Branca, como quem ordenha uma vaca mansa; eu pari ele. E depois ele pariu todo esse mundo de Chimbote, e é certo que agora sua boca de mono que tinha parece boca de vulcão candela que traga, traga, traga dinheiro merda do mundo pra foder apenas. Mas assim e tudo, e pela mesma maldição, ele sabe. Ele sabe que se quiser me tirar o barco eu meto dinamite no rabo dele e de todo mundo.... Eu já pesquei com dinamite. Sabia, merda? Num só dia matei a pau cem lobos quando tinha acabado de fugir de casa, quinze anos. Braschi sabe que eu meto...

Referências bibliográficas

- ARONA, Juan de. *Diccionario de Peruanismos* (1861). Presentación, notas y suplemento: Estuardo Nuñez. Lima: Ediciones Peisa, 1974.
- ARGUEDAS, José María. *Canto Kechwa*. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. Lima: Ediciones “Club del Libro Peruano”, 1938.
- ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. In: _____. *Yawar Fiesta. Obras completas*. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1985. p. 193-197.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (1923). In: CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefa-dotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2013.
- BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (Edição, organização e notas). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Editora UFMG; Academia Brasileira de Letras, 2003.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, julio-diciembre 1996.
- _____. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.
- LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- LIENHARD, Martin. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte; Tarea, 1990.
- PRIETO, Julio. El margen de la traducción: orillas y cruces rioplatenses. In: BLAS, Amelia et al. *El reverso del tapiz*. La traducción literaria en el ámbito hispánico. VII Coloquio Internacional. Instituto Cervantes: Budapest, 2008. p. 154-168.
- MELIS, Antonio. El último desafío de Arguedas. In: _____. *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011.
- MONTE ALTO, Rômulo. Arguedas y el problema del estilo en las reediciones de *Yawar Fiesta*. *INTIRevista de Literatura Hispánica*. Providence, EUA, n. 73-74, p. 37-49, primavera-otoño, 2011.
- MOREIRAS, Alberto. José María Arguedas y el fin de la transculturación. In: MORA, Mabel (Ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidade de Pittsburgh, 1997.

NORIEGA, Julio. La poética quechua del migrante andino. In: MAZZOTI, José Antonio; AGUILAR, Ulises Juan Zevallos (Coord.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

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

TARICA, Estele. El decir limpio de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958 (2006). In: FRANCO, Sergio (Ed.). José María Arguedas: hacia una poética migrante. Pittsburgh: Pittsburgh University; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. p. 23-38.

A figura do herói nacional segundo a literatura e o cinema argentinos: o caso da Guerra das Malvinas

Jorge Hernán Yerro¹

Resumo: Neste artigo, será analisada a representação da figura do herói nacional feita por um grupo de ficções argentinas que reconstroem a Guerra das Malvinas, conflito bélico deflagrado entre o Reino Unido e a Argentina em 1982. Estas obras, que tratam de maneira direta e indireta o conflito, são os romances *Los pichiciegos* (1983), *Las Islas* (1998) e *Cuando te vi caer* (2008). E, também, os longas-metragens *Los chicos de la guerra* (1984), *Fuckland* (2000) e *Iluminados por el fuego* (2005). A análise será feita com base em conceitos teóricos dos Estudos da Tradução, pois se entende que toda reconfiguração heroica constitui a tradução de um arquétipo anterior. Pretende-se aproximar o olhar dos Estudos da Tradução ao estudo das representações identitárias nacionais e, desta forma, ampliar a reflexão de um âmbito de conhecimento específico com novas contribuições conceituais.

Palavras-chave: literatura argentina; cinema argentino; Guerra das Malvinas; Estudos da Tradução.

Abstract: This article will analyze the representation of the figure of the national hero in a group of Argentine fictional works that reconstruct the Malvinas War (1982), a confrontation between the United Kingdom and Argentina. These works, which deal with the conflict in a direct and indirect way, are the novels *Los pichiciegos* (1983), *Las Islas* (1998) and *Cuando te vi caer* (2008); and also the feature films *Los chicos de la guerra* (1984), *Fuckland* (2000) and *Iluminados por el fuego* (2005). The analysis will be based on theoretical concepts from Translation Studies, for the work assumes that all heroic reconfiguration constitutes the translation of a previous archetype. The work intends to approximate Translation Studies and the national identity representation studies, and, by doing so, to broaden the reflection of a specific knowledge area by applying new conceptual contributions.

Keywords: Argentine literature; Argentine cinema; Malvinas war; Translation Studies.

¹ Doutor em Letras. Universidade Federal da Bahia. E-mail: heryerrogradu@gmail.com

Introdução

Neste artigo, farei uma reflexão sobre as características da figura do herói nacional representado por um grupo de ficções argentinas que, de diferentes lugares, reconstroem a Guerra das Malvinas. Meu objetivo é abordar a questão desde a perspectiva dos Estudos da Tradução. Isto significa que as obras serão observadas como traduções do fato histórico, e, portanto, analisadas com base em alguns dos conceitos teóricos próprios desta área e em outros que, sem ser de seu escopo específico, dialogam diretamente com ela. Assim, a noção central que guiará a discussão será a da figura do herói nacional, que, por sua vez, será analisada aproveitando os polissistemas, de Itamar Even-Zohar, e conceitos de domesticação e estrangeirização, de Lawrence Venuti.

A análise que proponho procura identificar as estratégias que teriam condicionado as diversas configurações heroicas nas seis traduções observadas. Para tal, analisarei as principais características do contexto social em que as ficções surgiram, pois entendo que houve uma influência mútua entre este e as obras. Desta forma, discutirei as recriações historiográficas feitas pelas ficções como leituras condicionadas por interesses específicos.

Antes de começar o estudo, trarei, de forma resumida, informações sobre as seis traduções contempladas para, a continuação, entrar de vez na discussão dos conceitos. Finalmente, com o *corpus* sobre a mesa e esclarecido o âmbito teórico em que me posiciono, procederei ao exame das ficções.

Os combatentes

As seis obras argentinas que compõem o *corpus* desta pesquisa são: os romances *Los pichiciegos* (1983), *Las Islas* (1998) e *Cuando te vi caer* (2008); e os longas-metragens *Los chicos de la guerra* (1984), *Fuckland* (2000) e *Iluminados por el fuego* (2005). As ficções tratam da Guerra das Malvinas de forma direta e indireta; isto é, reconstroem o conflito no campo de batalha, alternam este espaço com outros ou o fazem a partir de contextos espaço-temporais diferentes. Entre as particularidades das obras estudadas está o fato de terem sido produzidas ao longo de quase trinta anos, por autores (tradutores) com ampla margem de diferença etária, representantes de três gerações diferentes: a dos pais dos soldados, a dos próprios soldados e a dos filhos destes. Em relação à diferença de tempo entre as produções, é preciso lembrar que a primeira delas foi escrita durante o conflito, enquanto as demais se produziram a intervalos de tempo irregulares, nas três décadas seguintes. Este dado é importante, quando se trata da representação de um fato histórico de cunho negativo, como é, neste caso, a narrativa de reconstrução de uma derrota militar, levando em

consideração o momento histórico atravessado pela Argentina durante a guerra e sua evolução política posterior, aspecto já comentado anteriormente.

Ao abordar os três romances e os três filmes, obedecerei à ordem cronológica de seus lançamentos, concentrando-me nos aspectos internos, como a trama, os personagens e o tratamento do fato histórico; e externos, como o ano de lançamento, contexto histórico e autor ou diretor.

O primeiro romance a tratar da Guerra das Malvinas foi escrito em 1982 e publicado em 1983, por Rodolfo Enrique Fogwill. *Los pichiciegos* conta a história de um grupo de soldados argentinos que, durante o combate nas ilhas, se esconde em um buraco subterrâneo para evitar as penúrias do conflito. Constituem-se, portanto, desertores do exército de seu país, do qual fogem, evitando abusos e maus tratos. Os *pichis*, nome de um mamífero comum na Argentina que vive embaixo da terra e utilizado pelos protagonistas para se autodenominarem, são cerca de vinte ou trinta combatentes comandados por quatro deles, os Reis Magos. São estes que, reproduzindo um sistema autoritário, decidem quem pode ou não integrar a comunidade, além de definirem as bases do funcionamento do grupo. Ao longo da narrativa, os rapazes procuram sobreviver à guerra sem se importar com o resultado final do conflito.

Nesse contexto adverso, tanto pela situação vivida quanto pelas condições climáticas e geográficas, os jovens passam os dias e as noites dentro de sua cova enquanto administram seus alimentos e a forma como poderão obtê-los. Para tal, fazem uso dos meios que consideram precisos, sem levar em conta as consequências que possam provocar no desenvolvimento do conflito armado. Por não contar com o apoio de seu exército, do qual são fugitivos, negociam a troca das mercadorias necessárias para a subsistência com as tropas britânicas. Assim, enquanto os ingleses lhes dão comidas em conserva, pilhas, cigarros, carvão ou produtos químicos para tratar dejetos, os *pichis* aceitam pedidos específicos dos britânicos, como informações estratégicas sobre as bases argentinas, a colocação de artefatos guiadores de mísseis e até a companhia, na *pichicera*, de soldados ingleses que, de lá, comandam aparelhos de comunicação. No entanto, os protagonistas não agem desta maneira por questões ideológicas ou políticas, mas estritamente guiados pelo instinto de sobrevivência.

O livro, conforme indica a quarta capa, circulou “...entre críticos y editores antes de la rendición argentina de junio de 1982” e sua primeira publicação “...se distribuyó después de la asunción del gobierno civil “ (FOGWILL 2007). Considerando que a democracia é retomada em 1983, a publicação oficial do romance seria desse ano. Não obstante, a ficha catalográfica da quinta edição indica como data de *copyright*, o ano de 1982. O dado reveste-se de caráter significativo quando é levada em consideração a denúncia feita pela ficção, posto que entre uma e outra data, como comenta o autor no paratexto citado, ocorreu a mudança de sistema de governo e, com ele, a queda dos responsáveis

pela participação da Argentina no confronto. Assim sendo, considerando-se que os protagonistas são vítimas de seu próprio exército, do qual desertam, a data de divulgação oficial da obra assume um caráter especial.

Finalmente, cabe comentar que Rodolfo E. Fogwill nasceu em julho de 1941 e que, portanto, escreveu *Los pichiciegos* aos quarenta anos, idade que tinha durante o conflito.

O segundo romance, no gênero policial negro, com quase 500 páginas na sua primeira edição, é *Las Islas*, de Carlos Gamerro, publicado em 1998. Aqui, Felipe Félix, um ex-combatente que sobrevive como *hacker*, é contratado por um magnata para ingressar nos arquivos secretos da SIDE (Secretaria de Inteligência de Estado, na Argentina) e, uma vez lá, procurar informações sobre as testemunhas de um assassinato cometido pelo filho do multimilionário. A busca leva o protagonista a reencontrar um grupo de ex-combatentes que, sem conseguir aceitar o desfecho da guerra e suas consequências, organiza a retomada das ilhas.

Neste contexto, Félix se deparará com situações tão particulares como preparar, a pedido de um militar que esteve nas ilhas e agora trabalha na SIDE, um *videogame* programado para que a Argentina ganhe a guerra. Também saberá de um plano de simulação de um novo desembarque nas Malvinas, só que feito pelos mesmos colegas em umas pequenas ilhas dos lagos do bairro portenho de Palermo. Ou com a terrível história de Gloria, uma mulher sequestrada, torturada e abusada sexualmente durante a ditadura, e que acaba casando com seu torturador, também ex-combatente, com quem tem duas filhas chamadas Malvina e Soledad – nome das duas principais ilhas que compõem o arquipélago da zona de conflito.

O romance, que se desenrola no ano de 1992, dez anos depois de terminada a guerra, é narrado pelo protagonista. A narrativa se desenvolve, em sua maior parte, nesse mesmo ano, em Buenos Aires, mas alterna trechos que retomam a guerra, a partir da lembrança do narrador; ou como parte de um diário pessoal de um dos personagens, um capítulo do livro aparentemente independente; ou por meio da descrição do *videogame* criado pelo *hacker*. Desta forma, as peripécias vividas pelo protagonista permitem várias reconstruções do conflito, ao tempo em que apresentam aspectos do pós-guerra.

Las Islas foi publicado em 1998, dezesseis anos após o conflito, época em que a crise econômica argentina e as desigualdades sociais se agravavam, durante os últimos anos do governo de Carlos Menem. Seu autor, Carlos Gamerro, nasceu em 1962 e tinha vinte anos quando a guerra foi deflagrada. Escreveu o romance com trinta e seis anos.

Cuando te vi caer (2008), de Sebastián Basualdo, conta a história de Lautaro, uma criança que descobre, casualmente, que sua mãe trai o marido,

pai de criação do menino. O romance se desenvolve na década de 1990, em um bairro de Buenos Aires, e apresenta a vida de uma família argentina de classe média da época. Partindo desse conflito e do olhar de Lautaro, o narrador, o romance se concentra no relacionamento dos três personagens.

A história, desde o início, constrói um clima de constante tensão resultante do temor vivido pelo narrador, para quem a vida da mãe e a sua própria dependem, agora, de sua capacidade de guardar o segredo. O temor é justificado, aos olhos da criança, pela personalidade violenta de Francisco, seu padrinho. No entanto, Lautaro se encontra em uma situação duplamente conflituosa porque, ao mesmo tempo em que sente a ameaça que deriva da sua descoberta, vive a necessidade de esconder a traição dos olhos de seu pai (denominação que ele mesmo dá a Francisco), pelo carinho que sente por ele.

A trama que conduz a narrativa torna-se ponto de partida para que o narrador apresente, por meio do personagem de Francisco, a experiência do pós-guerra de um combatente da Guerra das Malvinas. Não obstante, a particularidade reside em que a história é contada alguns anos após o acontecimento dos fatos, motivada pela leitura que Lautaro faz de seu diário pessoal, escrito na época narrada. Assim, a ficção intercala o olhar de um adulto, que é como se mostra o narrador toda vez que atualiza a memória, com o de uma criança.

Ao longo dos capítulos, o leitor irá descobrir que Norma, mãe do narrador, e Francisco fazem de tudo para que o menino aceite o novo pai, da melhor forma possível. Para tal, transformam o novo membro da família em um sedutor herói de guerra, por meio de histórias inventadas. O plano funciona, até o momento da descoberta da traição, fruto do mal andamento das relações do casal. A partir de então, constata-se a queda inevitável do herói, concluída com o suicídio de Francisco, que não consegue retomar sua vida laboral e sentimental após a guerra. Tanto a partida de Norma, que aos olhos do menino perde o interesse por um parceiro fracassado, quanto a descoberta de sua história familiar transformam-se na própria necessidade da escrita narrativa desenvolvida por Lautaro. É importante observar que o declínio não acontece pela descoberta da traição – Lautaro consegue manter o segredo – mas pelo próprio contexto sociofamiliar vivido pelos protagonistas.

Cuando te vi caer foi publicado quando seu autor, nascido em 1978, tinha trinta anos. Na década de publicação, a Argentina atravessava um processo de estabilização após a crise da virada do milênio. Em 2007, Néstor Kirchner completava quatro anos de mandato, período em que conduziu uma acentuada revisão da história recente do país. Entre suas medidas, revogou o decreto assinado pelo ex-presidente Fernando de la Rúa, em 2001, que impedia a extradição de militares argentinos responsáveis pelo genocídio ocorrido entre 1976 e 1982. Por outro lado, em 1982, ano em que aconteceu a guerra, o autor do romance, Sebastián Basualdo, tinha quatro anos.

O primeiro filme lançado após o conflito de Malvinas foi *Los chicos de la guerra*. O longa estreou em agosto de 1984, dois anos depois da guerra e um ano e meio depois do início do governo democrático. Dirigido por Bebe Kamin, trata da vida de três garotos, de classes sociais diferentes, convocados pelo exército argentino para participar do confronto. A partir de uma cena da rendição argentina, em que a câmera se detém em cada um dos jovens no momento em que se tornam prisioneiros ingleses, alternam-se imagens que vão desde a infância de um dos três soldados, até os momentos anteriores à convocação que cada um recebe para participar do confronto. A história se concentra principalmente em Fabián, um rapaz de classe média baixa, da Grande Buenos Aires, que tem como contraponto Pablo, um introvertido garoto de classe alta, aparentemente infeliz, produto de uma educação severa e castradora. O espectador acompanha as imagens de diferentes momentos da vida dos personagens que ressignificam, desde o princípio, a vida dos dois soldados que se encontram nas ilhas. O terceiro combatente, Santiago, é um soldado do interior do país que, antes da guerra, estava em Buenos Aires trabalhando de ajudante em um bar de pequeno porte.

Por meio destas cenas, o filme apresenta a heterogeneidade social dos soldados, possibilitando a interpretação de que a guerra atingiu todos os argentinos. Chama também a atenção para o despreparo físico e emocional dos combatentes jovens e inocentes, que chegam ao campo de batalha. Assim, as cenas correspondentes aos anos que antecedem o conflito mostram, em sua maior parte, o processo de descoberta do mundo através de um jovem que não reconstrói tanto o perfil mais comum do combatente quanto o do público-alvo do filme.

As cenas do campo de batalha refletem os duros momentos vividos pelos soldados, seja pelas condições climáticas das ilhas, seja pelos maus tratos dispensados pelos militares. Da combinação destes dois elementos, surgem momentos de frio extremo vividos em trincheiras, situações de fome ou cenas de abuso de poder que incluem torturas a soldados que roubam para se alimentar. As denúncias feitas neste momento do filme justificam as últimas cenas, onde pode ser vista a dura reinserção dos combatentes à vida civil.

O diretor de *Los chicos de la guerra* nasceu em 1943. No ano de lançamento do filme tinha quarenta anos e, durante a Guerra das Malvinas, trinta e oito.

O segundo filme que integra o *corpus* da pesquisa, sempre seguindo uma ordem cronológica, foi dirigido por José Luis Marqués. Filmado segundo as regras do movimento conhecido como Dogma 95, *Fuckland* (2000) trata de um jovem argentino que viaja às Malvinas, em 1999, primeira vez, após o conflito, em que os argentinos obtiveram autorização para visitar o arquipélago, com um plano para recuperar as ilhas: engravidar suas habitantes, para que seus

filhos, argentinos (assim vistos pelo protagonista), pudessem decidir, por opção própria, devolver o território ao país sul-americano. Segundo sua teoria, se no mínimo quinhentos argentinos fizerem sua parte a cada ano, em duas décadas as ilhas seriam argentinas.

Uma vez nas Malvinas, Fabián Stratas, mágico e comediante de profissão, começa a perambular pelas ilhas à procura da mulher ideal para realizar seu objetivo. Finalmente, após dois dias de busca, conhece Camila com quem, após alguns encontros, mantém relações sexuais. Assim, após vários dias nas ilhas e com seu plano executado, o mágico volta ao continente em que, tempo depois, recebe um vídeo da moça, que o acusa de mau caráter, egoísta e mau amante. A última cena do filme mostra Fabián tomando banho em sua casa, enquanto canta o hino nacional argentino.

O diretor, José Luis Marqués, tinha vinte e três anos em 1982, e quarenta e dois quando *Fuckland* foi lançado nos cinemas, em 2000. Neste último ano, a Argentina viveu uma das maiores crises de sua história, conforme comentado anteriormente.

O terceiro e último filme, de 2005, *Iluminados por el fuego*, foi dirigido por Tristán Bauer. O longa trata de um ex-combatente que recebe a ligação da ex-esposa de outro soldado, companheiro de trincheira, para pedir sua ajuda, pois o ex-marido havia tentado suicídio. A partir do telefonema, Esteban Leguizamón começará uma viagem, feita de lembranças, que o levará novamente às Malvinas. Intercalando o presente narrativo com as memórias do protagonista, o espectador tem a possibilidade de assistir tanto a alguns aspectos da vida dos ex-combatentes após o confronto, quanto a episódios da guerra. Do primeiro grupo de cenas, destacam-se as que conduzem a história, que trazem um caso de suicídio motivado pela dura experiência vivida durante o conflito. Já as cenas que reconstroem o confronto nas ilhas mostram um grupo de três soldados, conformado pelo próprio Leguizamón, por Vargas – o suicida – e por Juan, soldado nascido na província de Corrientes, na Argentina. Os três juntos passarão por uma série de situações que vão desde experiências de frio e fome, vividas na trincheira, até a matança clandestina de uma ovelha, como forma de suprir a má alimentação, passando pela dura batalha em que os ingleses, finalmente, recuperam o território. A cena da captura da ovelha terá um valor significativo, dado que a descoberta do roubo por parte de uma autoridade militar resultará no castigo que provocará o maior trauma de Vargas: ser estacado, isto é, passar uma noite inteira atado e esticado ao chão, submetido às duríssimas condições climáticas do local. Como era de se esperar, a punição marcará o resto da participação de Vargas na guerra, que mesmo seriamente doente por causa do frio, é obrigado a entrar em combate no último enfrentamento. O terceiro praça, por outro lado, morrerá nesta mesma batalha. Ao final, após a morte de Vargas, cujo corpo não resiste à tentativa de suicídio, Leguizamón, movido

pelas lembranças e pela perda do amigo, viaja às Malvinas, buscando fechar uma ferida emocional que recrudesceu com o decorrer dos últimos acontecimentos.

Tristán Bauer, diretor do longa, nasceu em 1959. Por ocasião do lançamento de *Iluminados por el fuego* tinha quarenta e seis anos e, durante a guerra, vinte e três.

Teoria dos Polissistemas

O conceito de polissistema, proposto por Itamar Even-Zohar, na década de 1970, é utilizado para fazer referência a um conjunto de sistemas semióticos, como “a cultura, a linguagem, a literatura e a sociedade” (EVEN-ZOHAR 1990: 1), que conformam um conjunto maior. Dentro deste, os componentes se inter-relacionam, ao tempo em que desenvolvem uma luta para ocupar o centro do polissistema, espaço que determina o seu controle. Esta hegemonia dinâmica daria, ao sistema central, a capacidade de estabelecer as pautas gerais de comportamento. Entre as características da Teoria dos Polissistemas como instrumento de pesquisa está a sua maleabilidade, pois cabe ao investigador, de acordo com seus objetivos, definir seu polissistema inicial. Assim sendo, cabe ao analista tentar compreender o contexto em que se insere seu *corpus* de análise, a fim de desenhar o polissistema que melhor se adeque às suas necessidades. A teoria, vista desta maneira, apresenta um alto grau de subjetividade. Não obstante, entendo que a evidência da subjetividade numa pesquisa acadêmica não tem por que ser um elemento negativo. Concordar com isto, inclusive, implicaria em uma incoerência com uma proposta de pesquisa na área de tradução, entendida esta como interpretação.

Neste estudo, tomarei como polissistema a sociedade argentina no período compreendido entre os anos de 1982 e 2005, uma vez que o fato histórico e as ficções construídas a partir dele tiveram a Argentina como protagonista, dentro desse espaço de tempo. Assim, as conformações dos polissistemas escolhidos seriam as representadas nas ilustrações 1, 2 e 3 (anexos).

Observa-se que o mesmo polissistema sofreu mudanças nos três momentos representados. No gráfico que traz a década em que aconteceu a guerra, o sistema hegemônico é o político. Isto porque a Argentina, naquele período, vivia, entre março de 1976 e dezembro de 1983, sob uma ditadura militar de caráter repressor que impunha normas de comportamento a serem acatadas pela sociedade. A configuração do gráfico justifica-se, ainda, pois a partir do ano seguinte e até as eleições democráticas, o país atravessou um processo de reorganização política marcado pela instauração de uma democracia que levou anos para se ajustar, amadurecer e ser vivenciada pela sociedade. Já na

década seguinte, o centro do polissistema passará a ser ocupado pelo sistema econômico, devido à chegada de um novo governo democrático de cunho marcadamente neoliberal, que priorizava o livre comércio, obedecendo a leis de mercado capitalistas.

A última década, a do ano 2000, deu continuidade ao processo democrático. No entanto, a transição entre o velho e o novo milênio foi turbulenta, uma vez que entre dezembro de 1999 e maio de 2003, alternaram-se na presidência seis mandatários, sendo o sexto, Néstor Kirchner, o primeiro a cumprir seu mandato completo. O polissistema, nesse caso, está representado com o sistema político inserido novamente no centro. A distribuição está justificada com base na forte intervenção que teve o Estado nas diversas esferas sociais, principalmente no âmbito cultural e econômico, propiciando sua recuperação através de políticas que estimularam a produção em ambas as esferas. Tanto no governo de Kirchner quanto no primeiro de Fernández, houve uma importante revisão histórica que promoveu, entre outras ações, o julgamento dos responsáveis pelos crimes cometidos pelo Estado ao longo da ditadura.

Além disso, foram revitalizados os meios públicos de comunicação: o canal estatal de televisão e a rádio nacional renovaram sua grade e passaram a oferecer uma programação crítica e de qualidade. Assim, a ilustração 3 procura representar este contexto com a presença de um grande Sistema de Produção Cultural, bem centralizado, que envolve o Sistema da Historiografia Nacional e os Sistemas Literário e Cinematográfico, ambos protagonistas desta pesquisa.

Desta forma, fazendo uma comparação entre os diversos momentos do polissistema, caberia perguntar de que maneira as alterações ocorridas podem ter modificado as produções ficcionais que aqui nos interessam e, com elas, as configurações de seus personagens/heróis. Considerando que estas surgiram ao longo de quase 25 anos de acentuadas mudanças sociais no país e que houve modificações significativas na forma de governo, podemos antecipar que as influências do polissistema sobre as obras foram importantes.

Assim, por exemplo, o primeiro romance analisado, *Los pichiciegos*, aparece no Brasil pela primeira vez, como texto mimeografado, em 1983 (FOGWILL 2007: quarta capa) devido, muito provavelmente, à censura vigente na época na Argentina. Em contrapartida, o último filme, *Iluminados por el fuego*, aparecerá nos cinemas daquele país em 2005, 22 anos depois da queda da ditadura. O país vivia, então, uma democracia ainda jovem, mas estabelecida o suficiente para garantir que um filme de denúncia como o de Tristán Bauer circulasse nas salas do país.

Gostaria de enfatizar que a Teoria dos Polissistemas simplifica situações que são de maior complexidade. A divisão proposta acima não é suficiente para representar a forma como uma sociedade constrói e questiona sua história e seus símbolos nacionais. No entanto, acredito que, mesmo com suas limita-

ções, os princípios servem de ponto de partida e ajudam a entender, em linhas gerais, em que contexto as representações são construídas.

Domesticação e estrangeirização

Em seu livro *Escândalos da tradução* (2002), o teórico norte-americano, Lawrence Venuti, dedica um capítulo à formação de identidades culturais através da tradução:

Uma vez que as traduções são geralmente destinadas a comunidades culturais específicas, elas iniciam um processo ambíguo de formação de identidade. Ao mesmo tempo em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos (VENUTI 2002: 130-31).

Tal construção se daria ao longo de todo o processo tradutório, desde a seleção dos textos estrangeiros, passando pela tradução propriamente dita e por suas características paratextuais em sua distribuição, até na forma em que esta última será comentada e ensinada pelos especialistas da área. Assim, um texto religioso ao ser traduzido, por exemplo, será escolhido, editado e interpretado por uma instituição com autoridade no assunto, que será a responsável por sua validação entre os fiéis. Um texto literário, de maneira semelhante, poderá ingressar no sistema da literatura estrangeira traduzida de determinado país por diversos motivos, seja pelos interesses econômicos de uma editora, pelo prestígio internacional de seu autor, pela necessidade de o sistema literário local preencher um espaço ainda não ocupado pela produção doméstica, em face das características do texto estrangeiro, ou por uma combinação de quaisquer destes elementos. Uma vez escolhido, será traduzido, editado, circulará e será lido, respondendo aos interesses da instância que promoveu sua tradução.

Mesmo que o controle das instâncias interessadas no processo tradutório não seja efetivo, significando que a tradução, uma vez alcançando o público, ganha vida própria por meio de cada um de seus leitores, sua participação em todas as etapas de importação procurará determinar uma interpretação que fortaleça seu discurso. “A escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutória pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica”. Assim, ainda segundo Venuti, por meio deste processo,

as traduções ajudam “a posicionar os sujeitos domésticos, equipando-os com práticas de leitura específicas, afiliando-os a comunidades e valores culturais específicos, fortalecendo ou transpondo limites institucionais” (VENUTI 2002: 130-31).

No entanto, em toda tradução se infiltra a voz do Outro e, com ela, se produz algum tipo de desestabilização no sistema local. Venuti, citando Laclaru e Mouffe, afirma que

Uma prática cultural como a tradução também pode precipitar uma mudança social porque nem os indivíduos, nem as instituições, conseguem ser sempre absolutamente coerentes ou imunes às diversas ideologias que circulam na cultura doméstica. A identidade nunca é irrevogavelmente fixa, mas relativa, o ponto nodal para uma multiplicidade de práticas e instituições cuja simples heterogeneidade cria a possibilidade de mudança (VENUTI 2002: 152).

Assim sendo, o teórico entende que cabe ao tradutor assumir esta capacidade própria da tradução para, assim, promover a desestabilização das instâncias de poder importadoras que tentam controlar o sistema. E, para tal, propõe uma ética da diferença que evite a tradução domesticadora, estimulando a estrangeirização do texto importado. Isto porque se, por um lado, domesticar implica silenciar a voz do Outro e, desta forma, validar um discurso local específico, por outro, estrangeirizar significa 1) alertar ao leitor que ele está diante de um texto estrangeiro e, 2) privilegiando a diferença, “reforma[r] identidades culturais que ocupam posições dominantes na cultura doméstica” (VENUTI 2002: 159). Além disso, uma tradução domesticadora que se apoia na noção de fidelidade tende necessariamente a apagar a presença do tradutor, ao tempo que desconsidera que todo processo tradutório é interpretativo e, portanto, basicamente subjetivo. Contrariamente, a estrangeirização será voluntariamente “infidel” à cultura doméstica e às suas leis internas, “chamando atenção para o que elas permitem e limitam, admitem e excluem no encontro com os textos estrangeiros” (VENUTI 2002: 158).

Como, então, aplicar os conceitos de Venuti neste trabalho? Se a narrativa de um fato histórico se configura como um processo tradutório em que o autor ocupa o lugar do tradutor, e se este último tem a capacidade de domesticar ou estrangeirizar o texto de partida, ou seja, o próprio acontecimento narrado, o que ocorreu no caso dos heróis nacionais que surgiram como resultado das reconstruções que a ficção fez da Guerra das Malvinas? De que maneira podem ser aplicados os conceitos de domesticação e estrangeirização neste tipo de tradução que não inclui uma língua estrangeira? E, sendo assim, como é possível estrangeirizar ou domesticar uma tradução que não conta com um texto considerado estrangeiro?

Para responder a estas questões, precisarei, em primeiro lugar, abordar outro elemento que perpassa o acontecimento estudado: o conceito de nação, que é chave não só quando se fala de doméstico e estrangeiro, mas quando se trata de um fato histórico, mais especificamente de uma guerra entre nações. Então, essa noção afetará a representação do evento tanto *a priori* quanto *a posteriori*, ou seja, sua simbolização influirá tanto na hora em que o fato for reconstruído, quanto será afetada, posteriormente, pelo desenvolvimento da sua própria construção.

Para refletir sobre este conceito, usarei a definição de Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades imaginadas* (2008), para quem nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Entende que é imaginada porque “os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON 2008: 32); limitada, “porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações” (ANDERSON 2008: 33); soberana, “porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina [...]” e, portanto, “[...] a garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano”; e, finalmente, como uma comunidade, “porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON 2008: 34).

Segundo Anderson (2002: 197), o elemento principal na construção destas comunidades imaginadas foram as línguas vernáculas que, com a ajuda do capitalismo industrial e a disseminação da imprensa, estimularam a formação de nacionalismos populares. O papel de difusão da imprensa foi determinante no nascimento da nação como comunidade imaginada. O jornal, com seu formato de conteúdo heterogêneo, lançamento diário e duração efêmera, mas de altíssimo consumo quase simultâneo, criou uma cerimônia paradoxal. Se por um lado, sua leitura é realizada no silêncio privado comum desta atividade, por outro e, simultaneamente, é indiretamente compartilhada por milhares de pessoas desconhecidas conscientes de que esse mesmo rito é repetido por “todos os leitores” diariamente, ao longo do ano. Além disso, o leitor do jornal vê de que forma réplicas idênticas são consumidas nos diversos espaços públicos pelos que transita, fazendo, assim, uma verificação empírica constante do “mundo imaginado na vida cotidiana” (ANDERSON 2002: 68). Desta maneira, afirma Anderson, a ficção disseminada pela imprensa “se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas” (ANDERSON 2002: 69).

Aceitando, então, que a nação se determina através de narrativas que ajudam a constituí-la como comunidade imaginada, e que tais narrativas se constroem através da língua vernácula e de representações simbólicas como o mapa, o censo, o museu ou o túmulo do soldado desconhecido, entre outros; e que, além disso, tais representações estão governadas e são aproveitadas por instituições com o intuito de fomentar a mencionada comunhão, estamos em condições de aproximar as ideias do historiador norte-americano aos conceitos de Venuti.

Se a narrativa da Guerra das Malvinas é um fato histórico que afeta diretamente duas comunidades imaginadas (a argentina e a inglesa) e, portanto, se configura como um componente de construção de “solidariedades particulares” (VENUTI 2002: 189), controlar sua representação simbólica será fundamental para o Estado nacional de ambas as comunidades. Se, por outro lado, domesticar implica silenciar a voz do outro e apropriar-se de seu discurso, característica esta da “história nacional” produzida e divulgada pelo Estado, estrangeirizar, neste caso, seria infiltrar no discurso hegemônico uma voz sem autoridade oficial. Ou seja, domesticar não significará, necessariamente, reprimir o discurso estrangeiro – entendendo estrangeiro em oposição ao nacional – mas reprimir qualquer discurso que desestabilize a voz autorizada do Estado nacional e, com ela, a comunidade imaginada pretendida por este. Se, além disso, domesticar implica neutralizar o sujeito narrador/tradutor na reconstrução do fato histórico, a presença dos estranhamentos próprios de uma tradução estrangeirizante denunciariam a existência de um sujeito que interpreta e, com ele, de um texto traduzido. Assim, adotando a postura ética de Venuti, caberia ao historiador, seja através de uma narrativa histórica tradicional, seja através de uma ficção, estrangeirizar o fato histórico e, desta forma, trazendo mais uma vez a citação do teórico, reformar “identidades culturais que ocupam posições dominantes na cultura doméstica” (VENUTI 2002: 159). Com base nessas questões, procurarei identificar se houve domesticação ou estrangeirização dos heróis nacionais produzidos pelas traduções que a ficção fez da Guerra das Malvinas.

Heróis argentinos da Guerra das Malvinas

Um dos elementos mais comuns nas narrativas ficcionais é o herói. Joseph Campbell (1997), em seu livro *O herói de mil faces*, identificou este padrão narrativo, que denominou *monomito*. Entre suas principais características, o norte-americano aponta a jornada que o herói deve levar a cabo como parte natural de seu processo de formação, jornada essa que lhe possibilitará alcançar um estágio superior ao do resto de seus pares. Este percurso constituiria a “magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-

iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” e que poderia ser resumida da seguinte maneira:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali, encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL 1997: 17, 18).

Este herói é, então,

[...] uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica (CAMPBELL 1997: 21).

A imagem do herói, com alterações, tem sido usada ao longo do tempo como modelo por diferentes culturas. No entanto,

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heroica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito — e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo (CAMPBELL 1997: 21).

Na narrativa contemporânea, a figura do herói continua ocupando o centro do conflito, mesmo que o advento do pensamento pós-estruturalista e seu questionamento do modelo proposto pelas grandes narrativas, tenha reconfigurado o padrão do monomito. Ao romper com o estruturalismo, a pós-modernidade desmontou, também, tanto o tipo de narrativa fechada (partida-iniciação-retorno) proposta pela jornada heroica quanto as dicotomias sobre as quais o percurso se amparava, dado que, para que o monomito se desenvolvesse, era preciso contar com oposições do tipo bem/mal, natural/sobrenatural ou vitória/derrota, para mencionar apenas alguns binômios. Surge, assim, um personagem fragmentado, de identidades múltiplas, que não se adequa aos estereótipos herdados da modernidade. Contudo, isso não significa o fim do herói

tradicional. Pelo contrário, em grande parte das narrativas de alcance massivo, o monomito continua sendo a estrutura padrão: formato a que o grande público está acostumado e cuja ausência com frequência o deixa frustrado.

No caso das ficções objetos desta pesquisa, o tratamento do herói, mesmo considerando a variedade das obras contempladas, parece responder à estrutura sugerida por Campbell. O motivo, conforme verificado em cinco das seis ficções, estaria na necessidade de exaltar dois aspectos da figura do soldado argentino: o primeiro, como representante modelo da pátria e, o segundo, como vítima da opressão interna sofrida no país. A primeira destas duas faces parece-me mais lógica, quando se leva em consideração um fato histórico que envolve uma luta armada entre duas nações. No entanto, o segundo caso poderia ser explicado como um olhar crítico da sociedade sobre os acontecimentos que teriam conduzido ao conflito. Ou seja, enquanto a primeira função do herói é, *a priori*, a mais esperada, isto é, representar seu país em um enfrentamento com uma nação estrangeira (acontecimento já suficiente para justificar a presença heroica), a segunda irrompe como uma reflexão *a posteriori* e faz do herói não uma solução, mas uma consequência. Também, tanto no primeiro quanto no segundo caso, a presença de uma vítima exigiria, também, a de um vitimário. Sendo assim, e considerando o contexto histórico em que ocorre a guerra, cabe perguntar se o herói/vítima das Malvinas não é apenas um pretexto para identificar um antagonista/vitimário.

A análise das obras do *corpus* e sua representação do herói protagonista permite observar que três das seis traduções se concentram nos ex-combatentes, duas no soldado em campo de batalha e uma em um personagem que, mesmo não sendo exatamente um soldado, volta às ilhas para recuperá-las. Dentro do primeiro grupo, constatamos que tanto *Las Islas* quanto *Iluminados por el fuego* têm como protagonistas dois veteranos de guerra que, cada um desde seu lugar, percorrerão a jornada da iniciação. Félix, o *hacker* do romance policial de Gamerro, ao buscar a informação solicitada pelo magnata, realizará uma viagem que o conduzirá à sua redenção final, quando em um reencontro imaginário com seus companheiros de trincheira, conseguirá, por fim, se livrar da guerra. Entre os elementos comuns a toda jornada heroica, o protagonista receberá o chamado que o tirará da tranquilidade de uma vida sem sobressaltos; deverá superar uma série de provas; realizará várias catábases, como a subida às torres de Tamerlan, a descida aos túneis onde se encontra a organização que pretende reocupar as Malvinas; ou a descida vivenciada nas trincheiras das ilhas; e, finalmente, viverá o retorno, representado pela partida definitiva da guerra, tanto física como psicologicamente. Compostos com algumas variantes em relação às etapas identificadas por Campbell, estes estágios serão experimentados ao longo da narração por todos os protagonistas.

Esteban, protagonista de *Iluminados por el fuego*, recebe, sob a forma de uma ligação telefônica, o chamado que o conduzirá a uma jornada feita de lembranças. Só enfrentando-as, o herói será capaz de alcançar seu desafio fi-

nal: o retorno físico às ilhas. Isso significa que o regresso do herói se completará, não no momento em que volta da guerra para o continente, mas anos depois, quando, uma vez superadas as armadilhas da memória, consegue ir novamente às Malvinas. Assim, é possível a interpretação de que a jornada do protagonista se estende muito além da experiência da guerra, ou ainda, que a guerra vai atrás do herói, para além de seu tempo e espaço próprios. O protagonista terá um guia particular neste percurso, seu companheiro de trincheira Vargas que, na lembrança, conduzirá o herói até o momento do retorno. A catábase, por sua vez, acontecerá, como na maioria das narrativas ficcionais aqui analisadas, nas longas horas que o protagonista e seus parceiros passarão na trincheira, de onde revisarão seu passado, seu presente e seu incerto futuro.

O caso de *Cuando te vi caer* é particular, posto que seu protagonista não é um combatente das Malvinas. No entanto, no romance de Basualdo, um veterano acompanhará Lautaro ao longo de quase toda a história. Retomando o padrão narrativo do monomito, podemos encontrar em Francisco, o combatente, o guia de Lautaro em sua jornada rumo à maturidade. Podemos, também, assumir que este receberá o chamado que o tirará para sempre do mundo da infância, no momento em que toma conhecimento da traição cometida pela mãe. A partir daí, atravessará uma série de obstáculos, cuja superação resultará na evolução pessoal. O retorno do herói, por outro lado, ocorre apenas quando Lautaro consegue compreender sua história familiar.

No entanto, se o ex-combatente é um personagem secundário na narrativa, cabe perguntar que lugar ocupa a Guerra das Malvinas dentro do romance e como se justifica, neste trabalho, a análise de um personagem que não tem relação direta com o enfrentamento bélico. Entendo que o valor do romance de Basualdo está em propor uma reconstrução do confronto pelo viés do lugar dos filhos dos soldados, estendendo as sequelas dos conflitos travados nas ilhas para os que não os vivenciaram. Entre os obstáculos enfrentados pelo herói ao longo da trama, muitos (ou todos, se entendemos que o comportamento da mãe é motivado pelos problemas que tomam conta do marido) resultam da situação de pós-guerra vivida pelo padrasto. Portanto, os obstáculos são consequências da guerra. Sendo assim, a onda expansiva da experiência no campo de batalha se tornará tão potente que machucará não só os que estiveram em combate, mas também aqueles que conviverão com eles depois.

Dentre as ficções protagonizadas por combatentes, duas acontecem quase inteiramente nas Malvinas e a terceira alterna o campo de batalha com cenas anteriores à guerra. *Los pichiciegos* é, das seis obras, a que mais se concentra no conflito ocorrido em 1982. No romance, o protagonismo não é individual, mas grupal. A diferença do resto das obras (exceto *Fuckland*) é que os personagens ocupam o lugar de anti-heróis, e, como tal, atravessam sua jornada sem obedecerem a critérios éticos exemplares. O desafio para o leitor de Fogwill é

ver nos *pichiciegos* motivos que justifiquem seu comportamento. O evento histórico da Guerra das Malvinas recriado na narrativa é o mesmo a que as outras ficções se referem, no entanto, a partir do momento em que os soldados fogem de suas obrigações militares, a figura do herói tradicional se desvanece. Assim, o percurso sofrido pelos jovens também contará com problemas climáticos, violência física e psicológica, abusos de poder e fome, no entanto o objetivo perseguido pelos *pichis* será radicalmente diferente do esperado de um herói nessas circunstâncias.

Retomando a reflexão sobre as possíveis faces do herói, é viável afirmar que a escolha do anti-herói como protagonista demonstra um claro posicionamento crítico por parte do autor. Ao adotar um desertor e fazer com que a narrativa justifique sua atitude, entendo que Fogwill assume uma responsabilidade. A questão aqui é estabelecer os limites entre “ficção” e “realidade”. Não se trata de descobrir a veracidade da narrativa ou mesmo de confirmar a existência dos *pichiciegos*, trata-se do alcance crítico que tem a opção por este tipo de protagonista. Em um contexto sócio-político tão particular como é o de uma ditadura militar, optar por um desertor revela-se significativo. Não me refiro apenas a questões de segurança, quando menciono o contexto histórico, ainda que não tenha sido por acaso que o livro não foi publicado até a reimplantação da democracia, mas da necessidade de fazer uma escolha extrema, dando voz a um grupo de fugitivos, à margem do sistema ditatorial. Os *pichis* não são anti-heróis porque fazem o que for preciso para que seu país ganhe a guerra, sem se importar com a correção ética dos seus atos, mas porque sua situação é tão dramática e extrema que devem desobedecer à chamada iniciática, que corresponde ao herói nacional, e traçar seu próprio percurso. São, assim, desertores de sua própria jornada inicial, fugitivos de seus destinos heroicos. Desta forma, acredito que a responsabilidade assumida por Fogwill está na escolha de elevar os *pichis*, com sua natureza anti-heroica – no sentido da negação da função de herói, ao lugar dos escolhidos, o que conduz à seguinte questão.

Em 1872, o escritor José Hernández publica o poema *Martín Fierro*, que tem por protagonista um gaúcho dos pampas bonaerenses. Na época, com o país em processo de autoafirmação e de formação de uma identidade nacional, a obra é adotada imediatamente como texto fundador. Seguindo o modelo da épica clássica, claramente inserido nos padrões do monomito e através de uma lírica gauchesca, o poema foi visto como um canto aos costumes de uma boa parte do território nacional argentino e, como tal, escolhido para representá-lo. Não obstante, um século mais tarde, em uma entrevista, Jorge Luis Borges alerta sobre esta questão e sobre um aspecto do personagem que, mesmo sendo evidente, parecia não ter sido identificado:

Creo que, razones literarias aparte, es una lástima que hayamos elegido el Martín Fierro como obra representativa. Porque ella no pudo haber ejercido una buena influencia sobre el país. [...] Pensemos en lo triste de que nuestro héroe sea un desertor, un prófugo, un asesino y una especie de forajido sentimental además, que, sin duda, no existió nunca. Porque yo pienso que esa gente tuvo que haber sido mucho más dura que Martín Fierro. [...] Creo que, aunque Martín Fierro fue escrito en 1872, se adelanta ya de algún modo a las peores blanduras argentinas y al peor sentimentalismo argentino. (SORRENTINO 1972: 216).

O olhar de Borges evidencia a crítica construída no poema que, por meio de um personagem que representava um grupo desfavorecido, lançava um julgamento sobre as grandes diferenças internas da sociedade. Como se pode observar, Martín Fierro, protagonista do poema épico, apresenta muitas semelhanças com os *pichiciegos*, posto que, vítima de fome e maus-tratos por parte dos superiores, também deserta o exército argentino, no momento em que este procurava ampliar as fronteiras do Estado Nacional. Por isso, penso que o interessante, neste momento, não é tanto concordar ou não com a opinião de Borges sobre o “lamentável” fato de que Fierro tenha sido escolhido pelos argentinos para representá-los. Acredito que a reflexão que interessa aqui é, por um lado, que no transcurso de um século a Argentina tenha produzido duas figuras heroicas tão particulares e tão semelhantes e, por outro, o valor crítico que tem essa representação revelada, nas duas oportunidades, pela ficção. Porque é este, por fim, o que entendo como o ponto nevrálgico da leitura da figura heroica de *Los pichiciegos*: mostrar que, em quase duzentos anos de história, o herói argentino manteve sua questionável natureza. Evidenciar, talvez, que o herói nacional argentino não se afirma, unicamente, como justiceiro, mas como revelador de injustiças. Claro que isto não significa que a história oficial não tenha construído próceres nacionais, que não só teriam colaborado na formação do país, mas também na liberdade latino-americana. Não obstante, sou de opinião que a repetição dos caracteres mencionados é significativa e não pode ser ignorada.

Dando prosseguimento à jornada do herói de Campbell e seus elementos identificados nas obras, poderíamos dizer que *Los pichiciegos*, por ser a mais ousada das propostas (junto com *Fuckland*), se concentra unicamente em um dos momentos mais importantes do percurso: o da catábase. Os personagens de Fogwill encontram-se, ao longo de quase toda narrativa, embaixo da terra, na toca que eles mesmos cavaram para escapar do confronto. Não é difícil associar as características hostis deste local às do inferno: um buraco cavado em terreno gélido, sem eletricidade e com recursos improvisados de aquecimento, higiene e alimentação.

Em relação aos outros elementos da jornada, mesmo que o chamado não se explicita no romance, posto que a história começa no interior da *pichicera*, todos os soldados estão nas ilhas por convocação do Exército Argentino. Por outra parte, há o retorno do narrador-testemunha, que conta sua história uma vez em Buenos Aires, em representação de seus companheiros. Outra informação importante é que a toca onde estão os protagonistas, que aqui identificamos como o inferno da narrativa, é o local em que eles mesmos escolheram estar, para evitar os eventos externos. Isso significa que esse espaço terrível, que seria a *pichicera*, é melhor que os demais espaços habitáveis nesse microuniverso. Não obstante, isso não implica que os jovens estarão a salvo das penúrias da guerra. Ao contrário, se ali se instalaram é porque experimentaram os outros obstáculos do desafio heroico e fizeram sua escolha.

Passando a *Los chicos de la guerra*, primeiro filme deste grupo, destaquei o fato de contar com três protagonistas que, cada um a seu modo, atravessa a jornada heroica. O interessante da escolha de um trio está em que, pertencendo a classes sociais diferentes e a distintas partes do país, pretendem representar a totalidade de seus conterrâneos. Assim sendo, a guerra, como símbolo do caminho de iniciação, possui um sentido igualitário, pois sejam de onde forem seus participantes, todos terão o mesmo destino. Contudo, nem por isso o filme minimiza o posicionamento crítico, antes mostra os privilégios que tem o jovem de melhor condição socioeconômica, que terá a possibilidade de evitar a viagem às ilhas (o pai, em um ataque de nacionalismo, dirá não a um amigo militar, que ofereceu a opção ao garoto) e contará com comodidades, uma vez lá, que o resto dos praças não têm.

O itinerário percorrido se configurará com o chamado, mais uma vez simbolizado com a obrigação de participar do confronto; a catábase, vivida na trincheira pelos dois personagens mais desfavorecidos socialmente; e o retorno, que se completa com a volta dos rapazes ao continente. As provas vivenciadas durante a guerra são as mesmas sofridas pelos heróis das outras ficções. Uma vez mais, o abuso de poder, os castigos físicos e psicológicos, a fome, o frio e a falta geral de condições serão as constantes. A única diferença significativa entre os três protagonistas é que, o que estaria melhor preparado para enfrentar o desafio, isto é, o jovem de classe alta, acaba sendo o mais afetado psicologicamente pelos horrores do conflito. Mesmo que não seja visto diretamente, pois a câmera não focaliza o momento preciso, o filme dá a entender que o menino enlouqueceu após a guerra e, provavelmente, se suicidou.

A última ficção a ser comentada sob a perspectiva heroica é *Fuckland* que, junto com *Cuando te vi caer*, são as únicas obras não protagonizadas por ex-combatentes e que se desenvolvem, em sua totalidade, anos depois da guerra. O herói, o mágico Fabian Stratass, é, sem dúvida, a figura mais particular das seis narrativas, pois não tem relação alguma com o confronto de 1982. Seria

possível afirmar que a jornada do herói se assemelha à dos demais personagens apenas no que tange à intenção de ocupar novamente as ilhas, mas seu itinerário é completamente distinto. Ocupa o lugar do anti-herói que procura alcançar um objetivo “nobre” fazendo uso dos meios necessários, sem se importar com sua natureza. Neste caso, sua arma principal é a traição, tanto pela forma como pretende engravidar a nativa, sem que esta saiba de suas intenções, quanto pela maneira como registra sua façanha, também de forma oculta. Seus contratempos nunca são levados muito a sério; o herói se comporta como se estivesse além deles e soubesse, a todo o momento, que os superará. O chamado de iniciação não existe: o filme começa com o protagonista no avião rumo às Malvinas, mas o espectador desconhece a razão da viagem. A única informação a respeito está além da ficção: no ano em que o filme foi feito, acabava de ser autorizado o ingresso de argentinos às ilhas pela primeira vez após a guerra. Por outro lado, o retorno e, com ele, a superação dos empecilhos e o cumprimento do objetivo, se completam na volta à Argentina, e com a chegada do vídeo onde a kelper confirma sua gravidez. Não haverá catábase, nesta ficção. Como já comentado, ao longo do filme, o herói adotará um comportamento com traços de superioridade, fato que o manterá à margem de qualquer sofrimento.

Conclusão

Conforme pode ser conferido ao longo do artigo, a observação das seis obras constatou a presença de personagens heroicos que, em vários aspectos, são semelhantes. Suas características, em cada caso, responderiam às configurações dos contextos sociopolíticos em que surgiram, sendo que as três décadas em que foram publicadas tiveram suas especificidades bem definidas. Assim sendo, poderíamos agrupar os personagens segundo uma classificação baseada no momento histórico de aparição das obras e nas características de seus heróis.

Década	Filme/Romance	Herói	
		Contexto de atuação	Características
1980	<i>Los pichiciegos</i> (1982)	Durante a guerra.	Soldado, vítima de seu próprio exército que, para evitar maiores sofrimentos, deserta. Retorna da guerra escondido e anônimo.
	<i>Los chicos de la guerra</i> (1983)	Antes (a maior parte do filme), durante e após a guerra.	Soldado inexperiente que sofre abusos e maus-tratos de seus superiores. Retorna da guerra mutilado sentimentalmente.
1990	<i>Las Islas</i> (1998)	No pós-guerra.	Ex-combatente vinculado às Malvinas através das lembranças e de outros ex-combatentes. No pós-guerra, atravessa situações absurdas, sempre relacionadas com a guerra, conduzido por estes companheiros.
	<i>Fuckland</i> (2000)	Nas Ilhas Malvinas, quase vinte anos após a guerra.	Civil que viaja às Malvinas com o plano absurdo de recuperá-las engravidando nativas para que, no futuro, seus filhos queiram que as ilhas sejam argentinas.
2000	<i>Iluminados por el fuego</i> (2005)	No pós-guerra, no presente narrativo. Na guerra, por meio da memória. Nas Ilhas Malvinas, no final do filme, muitos anos depois de acabado o conflito.	Ex-combatente vinculado às Malvinas pelas lembranças e outro ex-combatente. A partir do intento de suicídio do companheiro, relembra as injustiças pelas que passaram na guerra.
	<i>Cuando te vi caer</i> (2008)	No pós-guerra.	Filho adotivo de ex-combatente sofre, de maneira indireta, a violência que traz o padrasto como resultado da guerra.

A tabela apresenta, basicamente, duas figuras heroicas: a primeira, representada por um soldado e, a segunda, por dois personagens vinculados ao conflito desde diferentes lugares. As primeiras duas obras, *Los pichiciegos* e *Los chicos de la guerra*, muito próximas do confronto, destacam a vulnerabilidade do herói e, principalmente, seu não querer estar na guerra. As duas seguintes, *Las Islas* e *Fuckland*, já no final dos anos 90, trazem heróis que lidam com o absurdo, um absurdo sempre disparado pelas consequências do enfrentamento. Finalmente, as últimas duas, *Iluminados por el fuego* e *Cuando te vi caer*, exploram o pós-guerra como uma nova zona de conflito, onde os heróis devem, mais uma vez, sobreviver, muitas vezes sem sucesso.

Assim, entre as seis ficções, surge um herói nacional condenado ao fracasso pela própria sociedade a quem representa. Um herói que, com sua derrota, denuncia a crueza e o absurdo da guerra para a qual foi mandado. Os caminhos heroicos, como vimos, seguem em grande parte o modelo do monomito identificado por Campbell, só que, no final do percurso, se revela para os heróis uma situação que desconheciam, que não conseguirão modificar, mas que, no entanto, os afetará para sempre.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BASUALDO, S. *Cuando te vi caer*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2008.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1997.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoría del Polisistema. Ricardo Bermudez Otero (Trad.). In: *Poetics Today*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990. v.11, n.1. In: Website de Itamar Even-Zohar. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/ps-th_s.htm>. Acesso em: 15 ago. 2006.
- FOGWILL, R. E. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- FUCKLAND. Direção: José Luis Marqués. Produção: Diego Dubcovsky. Argentina: Atomic Films S.A., 2000. 1 DVD (84 min).
- GAMERRO, C. *Las Islas*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- LOS CHICOS de la guerra. Direção: Bebe Kamin. Produção: Kiko Tenenbaum. Argentina, AK Films, 1984. 1 DVD (101 min).
- ILUMINADOS por el fuego. Direção: Tristán Bauer. Produção: Carlos Ruta. Argentina: INCAA, 2005. 1 DVD (100 min).
- SORRENTINO, F. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1972.
- VENUTI, L. *Escândalos na tradução: por uma ética da diferença*. São Paulo: EDUSC, 2002.

ANEXOS

Ilustração 1 - Polissistema Argentina, década de 1980

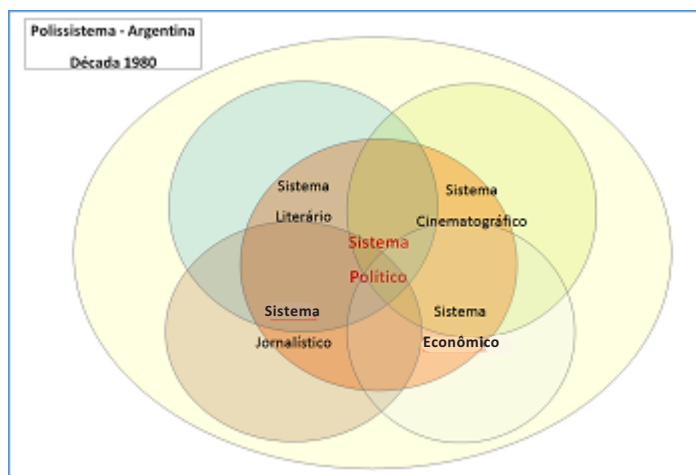


Ilustração 2 - Polissistema Argentina, década de 1990

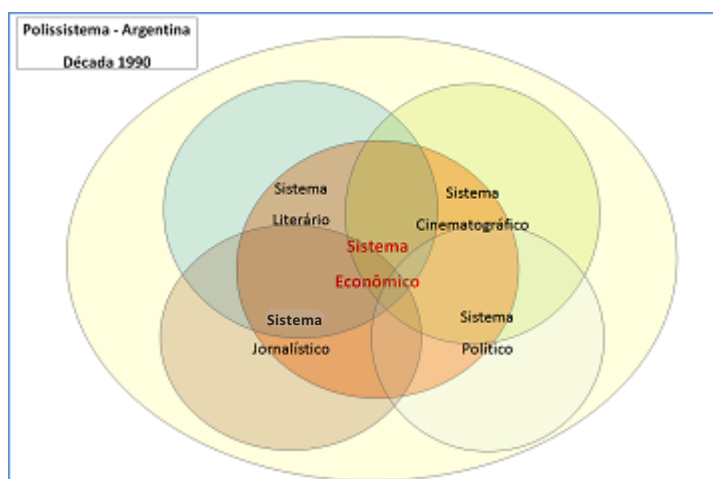
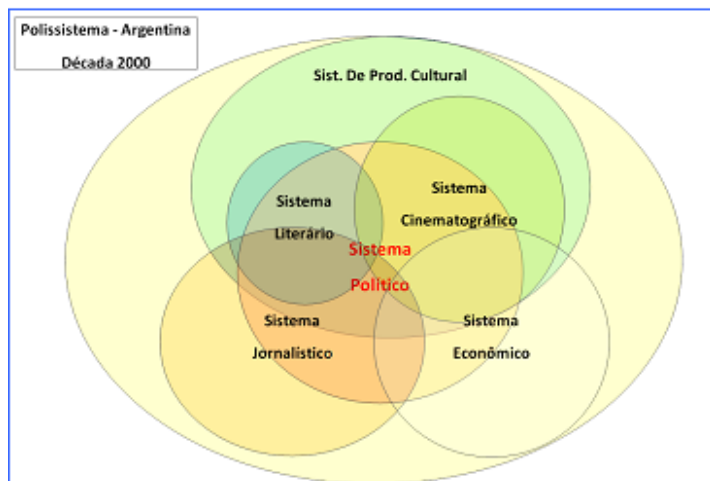


Ilustração 3 - Polissistema Argentina, década de 2000



Resenhas



SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Francisco Zaragoza Zaldívar¹

Bajo el sello de Companhia das Letras se ha publicado el más reciente libro del académico Jorge Schwartz, profesor titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de São Paulo y actual director del Museo Lasar Segall. El libro se titula *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*.

Rico en reproducciones de dibujos, cuadros, acuarelas, nanquines, portadas de libros, ilustraciones y fotografías (en blanco y negro y en colores), el volumen, de 312 páginas, consiste en un conjunto de 14 ensayos que abordan la obra literaria y pictórica de varios artistas latinoamericanos, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Lasar Segall, Oliverio Girondo, Xul Solar, Horacio Coppola y Joaquín Torres García.

Según declara el autor en la “*Introdução*”, los ensayos fueron forjados más como resultado de las circunstancias que por las determinaciones de un yo vocacional. Pero aun así los textos revelan una profunda unidad temática, de premisas, de métodos y de estilo. El propio Schwartz nos da la clave de tal unidad. Los ensayos constituyen ramificaciones de su trayectoria intelectual, especialmente de las investigaciones que realizó para su tesis de doctorado. Ello explica el interés por establecer paralelos entre la literatura y las artes plásticas; el recorte geográfico que privilegia a artistas radicados en el cono sur, en particular en las ciudades de São Paulo, Buenos Aires y Montevideo; la frecuente adopción del método comparativo; el énfasis en experiencias urbanas, complementadas, más que negadas, por sus indagaciones sobre el papel de lo “primitivo” en las Vanguardias, sea en el discurso indigenista de un Rego Monteiro, sea en la representación del negro en la obra de Lasar Segall, sea en la utopía latinoamericanista del idioma *neocriollo* de Xul Solar.

¹ Doutor em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana (USP), docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

El primer ensayo, titulado “*Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar*”, ilustra perfectamente lo afirmado en el párrafo anterior. El texto examina parte de la producción pictórica y literaria de Oswald de Andrade y de Tarsila do Amaral de 1922 a 1929. Schwartz sostiene que la influencia recíproca dio por resultado la parte más importante de la producción de ambos artistas. Acota: “*Na poesia de Oswald, percebemos a marca visual da Tarsila, assim como, na pintura da Tarsila, notamos a inconfundível presença poética oswaldiana.*” (p. 16). Para demostrar esta idea, el crítico analiza tres momentos de la producción de los dos creadores. En primer lugar, se detiene sobre los retratos que Tarsila realiza de Oswald de Andrade, donde se nota una evolución estilística que tiende al cubismo. Según Schwartz, el poema “*Atelier*” sería la respuesta de Oswald de Andrade a estos retratos. Este traduciría el estilo *Pau Brasil*, tanto en las oscilaciones temáticas entre lo nacional y lo cosmopolita, lo rural y lo urbano, como en el recorte sintético y geometrizable del lenguaje. En “*Atelier*”, además, Oswald de Andrade elige la pereza, *a preguiça*, como atributo de la mirada de Tarsila, con lo que reivindica el tema del ocio que está entre los pilares del proyecto de la Antropofagia. El segundo momento de mutua influencia viene dado por el libro *Pau Brasil*, “*(...) instância de estreita colaboração entre os dois (...) em que as ilustrações de Tarsila têm um valor equivalente ao dos poemas (...)*” (p. 29). El humor, el sentido crítico, la parodia de los discursos oficiales, una versión antiépica de la historia nacional son el denominador común de los poemas de Oswald de Andrade y de las ilustraciones de Tarsila do Amaral, o sea, la base del diálogo entre ilustración y texto poético. La última etapa, la más importante, es la dedicada a la creación de la Antropofagia. Schwartz propone el análisis conjunto de los manifiestos “*Pau Brasil*” (1924) y “*Antropófago*” (1928) y de los cuadros *A negra* (1923), *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929), y ve en tales obras los cimientos de la “*(...) revolução estético-ideológica mais original das vanguardas latino-americanas daquela época (...)*” (SCHWARTZ, 2013: 33).

El segundo ensayo, en sutil diálogo con el último del libro, niega la tesis de que Rego Monteiro haya sido precursor del movimiento antropofágico, a pesar de reconocerle el mérito de haber anticipado la temática indianista en el ámbito del *Modernismo* brasileño. Según Schwartz, Vicente do Rego Monteiro realiza una interpretación literal del tema de la antropofagia, dissociada de la propuesta revolucionaria y utópica de Oswald de Andrade. Ya en el decimocuarto ensayo, titulado “*Um flâneur em Montevideu: La ciudad sin nombre*, de Joaquín Torres García”, se afirma que este artista uruguayo sí hizo del repertorio de símbolos prehispánicos una ideología de resistencia a los valores europeos, en la cual se rechaza la alienada civilización industrial y se funda una estética cósmica.

El tercer ensayo se titula “*Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930*”. Sostiene que durante el período de las vanguardias históricas no hubo una producción coherente de cuño surrealista en este país, sino impulsos o instancias

surrealizantes en la obra de algunos pintores como Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho y en ciertos fotomontajes de Jorge de Lima.

Los ensayos cuarto, quinto y sexto están dedicados a Lasar Segall. El titulado “Segall: *Casal na rede*”, descubre en el cuadro homónimo las señales de un lirismo amoroso propiciado por la identificación con la nueva patria brasileña, lo que marca un cambio de estilo del pintor. El quinto ensayo propone un excelente problema –¿por qué lo “primitivo” se transforma en el canto de sirena de la Modernidad?– y ofrece un panorama de la representación del negro en la poesía y la plástica latinoamericanas, con especial énfasis en la producción de Segall. El sexto ensayo da fe de la proximidad entre la labor del filólogo, el historiador del arte y el detective forense, y trata de dilucidar por qué demoró décadas para que se realizara una exposición individual de la obra de Segall en Argentina.

Los ensayos séptimo y octavo están dedicados a la obra de Oliverio Girondo, en la que se manifiesta una tendencia común, en la palabra y en la imagen, a la eliminación del referente, la interiorización y la abstracción, hasta el triunfo final del significante.

El ensayo noveno aborda el proyecto de lengua artificial de Xul Solar, el *neocriollo*, de bases esotéricas y místicas y de vocación latinoamericanista, y el décimo establece relaciones entre sus obras y las de varios artistas brasileños que fueron sus contemporáneos.

Los dos ensayos siguientes están dedicados a la obra del fotógrafo argentino Horacio Coppola, de indiscutible modernidad, y el decimotercero aborda su relación con Brasil.

Es meritorio en este libro:

- El firme compromiso por explorar las relaciones entre palabra e imagen, lenguaje literario y lenguaje pictórico, con el propósito de detectar las homologías estructurales entre el campo literario y el de las artes plásticas en el contexto de las vanguardias latinoamericanas.
- La originalidad en la elección del objeto de estudio de cada ensayo, que no es ni obvio ni previsible y a menudo opera, más que un rescate de asuntos olvidados, un verdadero “descubrimiento”, por lo menos para el público brasileño, como bien señala Walnice Nogueira Galvão en la presentación inicial del autor.
- La amplitud, el rigor y la exclusividad de la investigación. Estamos ante el tipo de estudio que prácticamente no se puede emular, sea por la pericia de Schwartz como crítico literario y artístico –más de tres décadas como profesor e investigador avalan su trabajo– sea en virtud del acceso a fondos bibliográficos.

ficos y a acervos plásticos cuya sola consulta constituye en sí un privilegio (Schwartz reconoce tal privilegio, la oportunidad incomparable que ha tenido de “fatigar” numerosas bibliotecas, como dice rememorando a Borges).

- La adopción y el carácter magistral del desarrollo del método comparativo, paso necesario en los estudios literarios y artísticos que suman una perspectiva latinoamericana, o sea, que pretenden unir a Brasil y a los países de Hispanoamérica. En este sentido, Schwartz ha continuado su propia labor pionera en *Vanguardia e Cosmopolitismo*, tesis doctoral dedicada al estudio comparado de la obra de Oliverio Girondo y Oswald de Andrade.

Por último, son dignas de elogio la fuerza de persuasión y la claridad didáctica de los análisis de las obras.

Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina es el tipo de libro que no puede faltar en los estantes del estudioso y del interesado en general en las artes, las lenguas, la literatura y la cultura latinoamericanas.

**OLEZA, Joan. *Trazas y bazas de la modernidad*.
Ensayos desde el cambio cultural. La Plata,
Argentina: Ediciones del lado de acá, 2012.**

Margareth dos Santos¹

No domínio da história cultural, o conjunto deste livro, sob a organização de Raquel Macciuci, reúne uma série de artigos do professor e crítico Joan Oleza, cuja sólida carreira esteve e segue marcada pela abordagem de espaços críticos fundamentais em torno da questão da modernidade, particularmente da situação da literatura espanhola entre os séculos XIX e XX. Para enfrentar a tarefa de fôlego que exige tal discussão, a obra parte do estado atual dos estudos sobre a modernidade no âmbito europeu e latino-americano para revisar posições assentadas e iluminar numerosas vias que permanecem, ainda, no campo da indagação. No prólogo, escrito por José María Pozuelo Yvancos, anunciam-se a posição do crítico e as bases das sugestivas discussões apresentadas ao longo do livro, como, por exemplo, a busca por reposicionar a narrativa espanhola do século XIX tanto em seu contexto ideológico europeu como as noções de modernismo e modernidade, de modo a criar uma linha cronológica e teórica marcada por inflexões capazes de intervir de maneira densa nos conflitos que hoje se propõem em distintas áreas: na literatura, no cinema e até mesmo na internet.

Todo esse debate ganha corpo no decorrer de cinco capítulos que, urdidos de forma una e coerente, compõem a notável trajetória de Joan Oleza. Para que tenhamos uma ideia da amplitude do conjunto e sua importância para os estudos hispânicos, passamos ao detalhamento e comentário dos capítulos em questão.

No primeiro capítulo, "*Crítica del discurso modernista sobre la modernidad*", Oleza reconfigura a noção de modernidade até então aceita pela historio-

¹ Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana (USP), docente da Universidade de São Paulo (USP).

grafia espanhola, partindo de uma crítica à leitura da Modernidade identificada com o Modernismo, ou seja, uma linha estética fundada a partir do Romantismo alemão, desenvolvida posteriormente no Simbolismo e que culminou com as vanguardas. Nessa complexa tessitura, o crítico postula a noção de Modernidade a partir do século XIX, recolocando em seu devido lugar a Galdós e Clarín, “expulsos” do paraíso da Modernidade por escritores espanhóis (como por exemplo, Juan Benet e Juan Goytisolo) que propugnavam uma noção de Modernidade cujo traçado começaria apenas com a filiação modernista. Ao dispor o debate nessa perspectiva, Oleza contribui enormemente para a complexa discussão do período moderno e desvela os movimentos de hegemonia estética produzidos até então e, nesse reposicionamento, Galdós cumpre um papel central, posto que Oleza reconhece a atuação de “*Don Benito, el garbancero*” pela modernização da Espanha, seja por seu trabalho jornalístico, por sua atuação política ou por sua prolífica obra.

Ainda na linha do Realismo como via estética que compõe a noção de Modernidade, Oleza defende, em seu segundo capítulo, “*Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la Modernidad*”, a importância do controvertido escritor Blasco Ibáñez. Embora não compartilhe do entusiasmo de Oleza em relação ao autor estudado, é importante ressaltar que o crítico defende bem o lugar de um “possível” Blasco Ibáñez na literatura espanhola. Para sua defesa, o capítulo o situa como um misto de antropólogo, sociólogo, cronista e romancista, cuja principal característica residiria em seu imperioso desejo de informar o leitor médio e em transformar os gestos mais nímios em uma luta pela vida, luta na qual encarnava-se uma dialética composta por energias antagônicas que desembocavam, quase sempre, na impossibilidade de síntese. Por meio da análise desse embate, Oleza opõe as características naturalistas dos escritores daquele momento ao método experimental de Blasco Ibáñez, pois, embora, Ibáñez compartilhasse algumas delas (tratamento sério das camadas sociais mais baixas, determinismo do meio e referências fisiológicas), em seu exercício de escritura expõem-se duas grandes vertentes: num primeiro momento, temos um escritor documentalista, cuja voz de tom um pouco professoral predomina de maneira onipresente, deixando pouco espaço para a fala e o pensamento direto de suas personagens e, num segundo momento, um narrador que em muitos momentos desatende às premissas naturalistas, para refugiar-se nas reminiscências românticas de sua formação inicial. Sendo assim, para Oleza, uma das características que diferencia e valoriza a escritura de Blasco Ibáñez estaria no equilíbrio entre uma minuciosa e criteriosa observação do meio, aliada a um sentimentalismo patético, procedente do romance popular romântico. Não se pode duvidar de que essa combinação resulta, no mínimo, curiosa e original.

Com caráter extensivo, Oleza aplicará sua discussão sobre o conceito de Modernidade a partir do Realismo à obra de Max Aub, em especial, ao caso de

seus apócrifos: Luis Álvarez Petreña e Jusep Torres Campalans. No capítulo três, “*Max Aub: los apócrifos como carta de batalla*”, o crítico situará Max Aub numa encruzilhada da qual partem inúmeros caminhos em torno de uma crítica da poética modernista, novecentista e, conseqüentemente, da própria noção de Modernidade. Segundo Oleza, a escritura apócrifa de Aub põe em jogo, como poucas, a ideia de sujeito própria da Modernidade e sua herança clássica, inscrevendo-se, por conseguinte, na crise da subjetividade moderna, na qual cumprem papel importante estratégias de escritura coladas às vanguardas, tais como: a técnica de *collage*, a dissolução do ponto de vista único, a ruptura da hierarquia entre os diversos materiais textuais e a mistura indissociável entre autor e personagem. Desse conjunto de estratégias presentes na obra de Aub, fica a impressão de um ajuste de contas com a arte contemporânea, no qual se vislumbra uma possível convivência entre a biografia, o romance, o experimentalismo vanguardista e o compromisso com o Realismo. Dessa convivência, sobressai a destruição de uma suposta objetividade, em que o narrador toma partido na busca de uma transcendência estética capaz de expressar, de forma surpreendente, o desencanto do mundo.

Ao entrar no quarto capítulo, Oleza estabelece um diálogo entre os postulados do Realismo e o conceito de pós-modernidade, nesse âmbito, o debate se configura com base na discussão entre os vínculos que se podem estabelecer entre o universo da arte e do real, seja qual for o conceito que se tenha de ambos. Nesse marco, o crítico põe em evidência o ressurgimento poderoso de uma escritura realista, tanto na Europa como na América, quando os discursos dominantes do século XX davam por sentado o confinamento dessa escritura no século XIX.

Mas, claro, a investigação de Oleza não põe em evidência o mesmo Realismo do século XIX, mas o que ele denomina “Realismo pós-moderno”, em que estão em jogo indagações sobre o real e o histórico, sobre o aqui e o agora de lugares e tempos diferenciados, desde perspectivas e modos diversos, ou seja, uma arquitetura estética que tem no tempo sua matéria-prima, cuja essência combina o tempo do privado e do público, que põe em movimento a reconstrução do passado como requisito ético para pensar o presente. Nesse panorama, Oleza confronta as discussões do debate cultural do fim de século sobre a morte (Fukuyama), a impossibilidade (Baudrillard, Vattimo) e a degradação (Jameson) da história como representação fiável do passado frente à teoria dos atos de fala (Austin, Searle e M.L. Pratt) e à atualização do conceito de mimese (P. Ricoeur) como bases para expor uma nova aliança entre história e romance, subjacente ao ressurgimento realista na narrativa entre séculos.

Por fim, no quinto e último capítulo, “*La era de la comunicación*”, Oleza reúne discussões que tentam capturar, a partir do contexto de mudança cultural, as linhas de força de tal mudança. Para tanto, o crítico deslinda os conceitos

de multiculturalismo e globalização, situando-os nas fronteiras de um debate ético e político que tenta definir tais noções, aparentemente antagônicas, como processos sociais complexos, que, por sua vez, não podem ser aceitas como opções contrapostas, mas como caminhos para pensar a mudança cultural a partir do compromisso com o presente, presente este concebido historicamente e percebido por um sujeito igualmente histórico. Tudo isso pensado a partir da especificidade da literatura espanhola, que, como outras literaturas, experimenta, no século XXI, o percurso de um novo caminho através das posições do autor confrontado com a escritura e com as relações impostas pela comunicação literária, ou seja, no centro do jogo de forças representado pelos agentes, pelo autor, pelo leitor, pelo texto, pela crítica, pelos códigos literários e pelos canais de produção e recepção.

Portanto, o último capítulo discute como as coordenadas atuais do papel do autor mudaram consideravelmente o significado e a função deste mesmo papel desde o Romantismo até as portas do século XXI, situando-o num novo cenário, no qual o universo da criação acabou sendo assimilado pelo universo da comunicação, daí que Oleza denomine esse panorama como a era da comunicação.

Como se pode observar, o conjunto de artigos reunidos no volume aborda com solidez um longo percurso crítico, caracterizado por um extenso leque de discussões de identidade literária e fundo filosófico e social, do qual se podem depreender algumas coordenadas importantes, entre elas, a importância de reconectar a cultura moderna com a práxis cotidiana, a necessidade de pensar a autonomia do estético não apenas como uma conquista histórica, mas situando-a em sua interação com outros âmbitos autônomos da razão e da experiência. E é partir dessas relações que ganha relevo a atualização da vida cotidiana e as exigências que esta impõe no âmbito do conhecimento, seja ele artístico ou de qualquer outra natureza.

Nessa perspectiva, alguns pontos são proeminentes nesse percurso: observamos a forma como a prática artística reapropria-se da tradição (incluída a vanguarda, que embora desejasse ser uma eterna novidade, passou, de fato, a ser tradição); identificamos a dissolução da incompatibilidade modernista entre a cultura elitista e a cultura de massas; advertimos a exploração e recuperação de formas, temas e procedimentos da cultura popular de massas; constatamos a exigência de seguir postulando a história como forma para transformá-la e o resgate da paixão narrativa e das representações de uma grande densidade argumental; atentamos para a experimentação de uma subjetividade pós-moderna, baseada, por um lado, na consciência de um sujeito descentrado, que perdeu sua universalidade e que, conseqüentemente, se sabe sujeito de diferenças, sujeito relativo, não importa se homem, mulher, branco ou negro, do primeiro ou do terceiro mundo, do centro ou da periferia; e, por fim, verifica-

mos uma simbiose entre arte e vida cotidiana, marcada pela democratização do belo. Tudo em um texto denso e que contribui enormemente para os estudos hispânicos em uma era de mudanças e incertezas.

**STURZA, Eliana Rosa; FERNANDES, Ivani
Cristina Silva; IRALA, Valesca Brasil (Orgs.).
*Português e espanhol: esboços, percepções e
entremeios. Santa Maria, RS: UFSM,
PPGL-Editores, 2012.***

Beatriz Adriana Komavli de Sánchez¹

Motivadas por los desafíos suscitados por el Mercosur en el plano educativo, las autoras han concebido ese libro. En esa obra las organizadoras se proponen congrega trabajos que puedan brindar un panorama actual de las investigaciones realizadas sobre las relaciones entre el portugués y el español en la actual coyuntura histórica. El subtítulo perfila algunos ejes que pueden entrelazar visiones diferentes pero que se complementarían, en la tentativa de aproximación a los complejos vínculos existentes entre las dos lenguas, en varios niveles. De hecho, las organizadoras caracterizan el presente libro como “un mosaico de visiones”. Esas miradas se *esbozan* en propuestas concretas entre Brasil, Argentina y Uruguay; se presentan en *percepciones* producto de reflexiones que parten del ámbito escolar y propician nuevas reflexiones producto del diálogo, del *entrecruzamiento* con otros saberes humanos que no se limitan al campo de la Lingüística.

El volumen reúne 11 artículos elaborados por 14 autores, 12 de ellos brasileños, además de una uruguaya y una argentina. Se divide en tres partes, dedicadas a “Lengua”, “Enseñanza y Política” y “Discurso”. La primera, dedicada a “Lengua”, contempla varios aspectos, a saber, comprensión lectora, argumentación, fonología y sintaxis. Laura Masello, profesora uruguaya de la Udelar, presenta ejemplos de sus intervenciones, guiadas por una visión intercultural, que propician un cuestionamiento de preconceptos, de estereotipos y

¹ Alumna de doctorado en Estudios del Lenguaje en la Universidade Federal Fluminense, becada por la CAPES, docente de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Correo electrónico: biaksanchez2@gmail.com

de visiones homogeneizadoras de las culturas, en un curso universitario de comprensión lectora de portugués como lengua extranjera (LE). Ivani Cristina Silva Fernandes (UFSM), desde una perspectiva enunciativa discute nociones fundamentales para ese enfoque: sujeto, alteridad y materialidad lingüística. Preocupada con mezclas de perspectivas que simplifican fenómenos complejos, analiza dos cartas al director para mostrar que un análisis enunciativo puede enriquecerse con aportes provenientes de la Retórica y de la Pragmática. Eduardo Dutra, de la Unipampa, guiado por los postulados de Labov, y considerando cinco grupos de factores de variación lingüística, expone su exhaustivo estudio sincrónico realizado en la región fronteriza brasileña del Chuí, que recae en la palatización de las oclusivas dentales del portugués. Completa esta parte Paulo Antonio Pinheiro Correa, profesor de la UFF, quien recurre a las últimas reformulaciones chomskyanas para explicar desde esa perspectiva la conocida dificultad que presentan los aprendices brasileños en la satisfactoria adquisición del sujeto nulo en español.

La segunda parte, dedicada a la “Enseñanza”, se inicia con el estudio de caso presentado por Valesca Brasil Irala, de la Unipampa. El estudio, dividido en tres etapas, analiza y cuestiona el complejo procedimiento de corrección y evaluación de la producción oral en Español Lengua Extranjera (ELE). Coerciones institucionales y cruzamientos identitarios configuran esas prácticas como no neutras. Le sigue el artículo de Marta A. Oliveira Balbino dos Reis (UEL) y Gretel Eres Fernández (USP) quienes destacan la importancia de la planificación en la enseñanza de ELE. Motivadas por las necesidades impuestas por la aprobación de la Ley Federal 11.161/2005 reflexionan sobre las demandas de reformulación curricular en la formación de profesores. Lejos de ser una mera burocracia, incumbe a la comunidad universitaria repensar las decisiones que perfilan la formación docente. También a fin de promover cambios curriculares, Vanessa Ribas Fialho y Marcus Vinícius Liessem Fontana, ambos profesores de ELE de la UFSM, analizan los resultados de una investigación comparativa realizada entre alumnos de graduación de la modalidad presencial y a distancia, trazan sus respectivos perfiles y concluyen que las necesidades de los alumnos son semejantes. El último artículo presenta la experiencia de un curso de enseñanza instrumental de Portugués Lengua Extranjera (PLE) y ELE, producto de un acuerdo entre los gobiernos uruguayo y brasileño en el ámbito de las policías viales de ambas naciones. Partiendo de un análisis de las necesidades de aprendizaje de esos alumnos, Maria Tereza Nunes de Marchesan (UFSM) reflexiona y destaca la importancia de la enseñanza de ELE y PLE en la prevención de accidentes automovilísticos.

La última parte del libro reúne tres artículos dedicados a “Política y Discurso”. En el primero, Sara dos Santos Mota (Unipampa), luego de exponer un panorama de las diferentes realidades lingüísticas del portugués, concluye que lo más factible de ser instrumentalizado sería la variable del portugués del

Uruguay, hablado en la región fronteriza con Brasil y plasmado en la creación poética de Fabián Severo. Leonor Acuña, de la UBA, traza el recorrido del examen Certificado de Español Lengua y Uso (CELU), producto de acuerdos bilaterales vigente desde 2004, así como del desarrollo de la enseñanza argentina del Español como Lengua Segunda y Extranjera (ELSE), además de exponer el perfil de sus destinatarios y reflexionar sobre el modelo de lengua perfilado. Finaliza la obra con el trabajo de dos autores, Gilvan Muller de Oliveira (UFSC) y Eliana Rosa Sturza (UFSM), quienes diseñan un mapa de las diversas situaciones lingüísticas en las fronteras de la región del Mercosur. Producto de acuerdos hoy multilaterales, ejemplifican el Proyecto de las Escuelas Interculturales Bilingües de Frontera (PEIBF) con el relato de una experiencia en escuelas de educación primaria de la frontera Brasil-Venezuela.

Luego de este recorrido descriptivo y de una lectura atenta del libro reseñado se puede concluir que las autoras han cumplido con su cometido. El lector encontrará un abanico de enfoques diversos, en recortes variados, que retratan el entendimiento actual de la interrelación entre el portugués y el español, sus encuentros y desencuentros en diferentes niveles. Seguramente el deseo manifestado por las organizadoras se concretará, en la medida en que estimulará la reflexión de todos aquellos involucrados y comprometidos con el proyecto regional y, consecuentemente, promoverá más avances y reformulaciones curriculares en pro de posiciones menos dicotómicas.

ZORZO-VELOSO, Valdirene F.; FERREIRA, Cláudia Cristina; ORTIGOZA, Arelis Felipe (Orgs.). *El español en línea de mira: enlaces lingüísticos, literarios y metodológicos*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013.

Rosa Yokota¹

A produção editorial voltada a temas relacionados aos estudos na área de língua espanhola, suas literaturas e seu ensino-aprendizagem no Brasil vem aumentando nas últimas décadas. É com satisfação que hoje encontramos bibliografia considerável e de boa qualidade produzida por profissionais de diferentes regiões do Brasil e, em alguns casos, com a colaboração de especialistas do exterior, frutos de pesquisa acadêmica e reflexão séria. As resenhas publicadas anteriormente nesta revista e a própria revista evidenciam a expansão dos estudos voltados para o hispanismo no Brasil recentemente.

Este livro, organizado por uma jovem equipe de docentes da Universidade Estadual de Londrina (UEL), enquadra-se entre as publicações que divulgam as reflexões sobre temas relacionados a questões teóricas e práticas sobre o ensino de língua espanhola. A obra está dividida em três partes: (1) "*Políticas públicas y formación de profesores*"; (2) "*Planteamientos lingüísticos/culturales y el aprendizaje del español*"; (3) "*Propuestas didácticas para la enseñanza del español*". Percebe-se que o público para o qual se destina é o profissional preocupado com a formação e a atuação de professores de espanhol. Envolve o docente do ensino superior que trabalha na licenciatura, o estudante de licenciatura ou pós-graduação e o professor que atua em diferentes tipos de curso.

A apreciação dos artigos que formam o livro dependerá muito do interesse de cada leitor e de sua experiência. Apesar de parecer evidente, vale a

¹ Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana (USP), docente da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

pena registrar que os diferentes temas abordados podem interessar mais ou menos de acordo com o campo de estudo ou atuação de quem folhear a obra. Além disso, como é uma obra que reúne artigos escritos por vários autores, é possível notar que estamos lendo textos de pesquisadores em diferentes momentos da carreira. Alguns, com longo percurso acadêmico e profissional, chegam a ser referência importante no cenário regional e nacional. Seus textos revelam os autores como testemunhas e agentes dos fatos, pois a história e as transformações do ensino da língua espanhola no final do século XX e começo do século XXI no Brasil fazem parte de sua trajetória pessoal, acadêmica e profissional. Outros começaram a percorrer o caminho da pesquisa e da vida profissional na área de língua espanhola no país mais recentemente, tendo uma experiência diferente, porém não menos comprometida. Finalmente, o livro conta com artigos de docentes argentinos, o que nos dá uma visão sobre a preocupação com o ensino de espanhol como língua adicional naquele país e, no caso do artigo de García, como são desenvolvidas a compreensão leitora e a produção escrita de estudantes universitários argentinos. Todos os trabalhos apresentam a preocupação em abordar de forma teórica e com uma bibliografia atualizada os temas propostos, porém os graus de maturidade dos textos são diferentes.

O prólogo do livro foi elaborado por Adja B. de A. B. Durão, ex-docente da UEL e atual docente da Universidade Federal de Santa Catarina, profissional que conhece o percurso e o trabalho de grande parte dos autores que publicam nesta obra. Ela faz uma boa síntese dos artigos e destaca sua fundamentação teórica e a possibilidade que oferecem aos leitores de ampliação do conhecimento sobre o que é ensinar e aprender língua espanhola e literatura hispânica no Brasil.

A preocupação com a formação de professores é um mérito desta publicação, visto que vivemos um momento em que os cursos de licenciatura em Letras-Espanhol passam por uma nova era de expansão que parece ser mais sólida que a anterior (considerando que nos anos 90 houve um momento de abertura entusiasmada de cursos de Letras-Espanhol e, logo em seguida, o fechamento de grande parte deles). A recente abertura de cursos de licenciatura em Letras-Espanhol em instituições públicas exige reflexão sobre o que tem sido o ensino de espanhol no Brasil e o que esperamos da formação dos futuros professores. As reflexões trazidas por Villalba nos levam a pensar sobre a situação atual (pós Lei 11.161/2005), sobre o lugar da língua no processo de colonização espanhola, sobre a importância da organização dos próprios professores de espanhol por meio de associações, sobre os documentos legais que amparam a implantação da disciplina língua espanhola. Como docente e profissional experiente que é, a autora não tem a ilusão de que um decreto simplesmente entrará em vigor e o espanhol passará a ser uma disciplina no sistema escolar brasileiro, ao contrário, aponta para a necessidade de integração e atuação con-

junta de uma série de instâncias educacionais entre elas, as instituições que formam professores. É a partir deste lugar que Zorzo-Veloso organiza seu texto, retomando a leitura de documentos como a Lei 11.161/2005, o parecer do Conselho Nacional de Educação e da Câmara de Educação Básica, CNE/CEB 18/2007, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB)/1996, as Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM)/2006, além de fatos vivenciados no Paraná como docente da UEL, onde atua como formadora de professores. A autora, após refletir sobre fatos da história recente, chega à grade curricular do curso em que atua para falar sobre o que foi feito e o que está fazendo como docente que forma professores de espanhol para o ensino fundamental e médio. Seu texto é complementado pelo de Ortigoza, também docente da UEL, que se centra na transição discência-docência, pela qual passam os estudantes de licenciatura. A vivência do estudante de licenciatura durante o estágio supervisionado gerou o artigo de Valdez, que trabalha em Roraima. A autora busca identificar e entender as razões para a recusa em aprender espanhol pelos alunos observados durante o estágio supervisionado de seus estudantes de Letras-Espanhol.

A segunda parte do livro apresenta reflexões sobre temas relacionados à linguística aplicada e à metodologia de ensino, como o de Ferreira, sobre o conceito de competência em língua estrangeira, texto importante para a leitura de Vargas e Ríos, sobre a abordagem lexical, em que se retoma o conceito de competência comunicativa para a compreensão do conceito de competência lexical e competência intercultural. A proposta das autoras é um dicionário que atenda às necessidades do ensino e da aprendizagem de espanhol como língua estrangeira baseado nos estudos de fraseologia. Ainda na segunda parte, as professoras argentinas Bocca e Carranza apresentam características do *español rioplatense*, defendem a necessidade do estudo do *voseo* e comentam algumas dificuldades de brasileiros que aprendem o espanhol pela perspectiva contrastiva. Outro texto elaborado por professoras argentinas, Compagnon e Nigro, aborda os exames de proficiência, tema bastante importante na atualidade. As autoras descrevem e comparam o *Diploma de Español Lengua Extranjera* (DELE) e o *Certificado de Español Lengua y Uso* (CELU). Há informações que estão desatualizadas, como a divisão de níveis do DELE, porém é importante encontrar reflexões sobre avaliação em uma obra destinada a professores, visto que é um tema que mereceria mais atenção tanto nos cursos de licenciatura quanto na prática em sala de aula.

A terceira parte do livro, com artigos de Bruno, Lugli, García, Xavier e Lopes, está destinada a propostas de trabalho. O embasamento teórico para as atividades práticas está presente e valoriza a obra como um todo, pois não se trata de dar uma sugestão simples de atividade, mas de mostrar como se faz a ponte entre a necessidade em sala de aula, o saber teórico e a atuação através de propostas de trabalho. Percebemos nos textos o relato pessoal dos autores:

eram professores em sala de aula de diferentes cursos que tinham um problema a ser enfrentado. Vemos como sua formação lhes permitiu encontrar caminhos amparados pela teoria e como sua criatividade contribuiu para o desenvolvimento de um planejamento de curso, de materiais adequados e de resultados.

Para finalizar, Ferreira caracteriza o livro como uma obra de consulta para docentes e discentes e um convite à reflexão. De fato, o livro é uma fonte de informações e referências para novos trabalhos. Podemos, a partir dos artigos, encontrar pistas para entender e avaliar o que vem sendo feito no âmbito acadêmico e profissional na área de língua espanhola e refletir sobre os grandes desafios e dificuldades que ainda temos pela frente, apesar dos avanços que tivemos.

1611 – Revista de Historia de la Traducción

ISSN: 1988-2963

Angélica Karim Garcia Simão¹

A *1611 – Revista de Historia de la Traducción*² recebe este nome em homenagem a duas grandes obras literárias originadas no ano de 1611 e que tiveram um forte impacto em suas respectivas culturas. A primeira delas, a versão da Bíblia do grego para a língua inglesa autorizada pelo rei James I da Inglaterra, conhecida como a *Bíblia* ou *Versão King James*. A segunda, o pioneiro dicionário em língua espanhola do lexicógrafo e cônego toledano Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, que seria tomado, posteriormente, como referência para a elaboração do *Diccionario de Autoridades*, primeiro dicionário elaborado pela *Real Academia Española*.

Desde o lançamento do primeiro número da revista, em 2007, editada pelos Departamentos de Filologia Espanhola e de Tradução da Universidade Autônoma de Barcelona, foram produzidos seis volumes anuais tendo por objetivo resgatar a memória cultural dos povos por meio da história da tradução ou dos estudos na área de tradução, além de colocar em cena textos históricos “ora esquecidos ou ocultados... ora censurados ou perdidos”.

Com essa abordagem, revela a perspectiva de trazer à tona estudos centrados em espaços históricos relevantes do mundo hispânico articulados com os espaços linguísticos e literários de outras línguas e culturas. A revista, dividida em duas grandes seções, “Artículos” e “Escenarios”, dedica a primeira parte à produção científica, e a segunda, subdividida em outras subseções, apresenta, em sua maioria, as diferentes traduções ou os originais de textos históricos organizados a partir de perspectivas variadas.

¹ Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana (USP), docente da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/SJRP). E-mail: angelica@ibilce.unesp.br

² <http://www.traduccionliteraria.org/1611/index.htm>

Ao percorrer a seção “Artículos” dos seis volumes editados, deparamo-nos com uma grande variedade de leituras e abordagens. Por um lado, reflexões que transitam desde as análises intertextuais entre tradução e pintura, a história da tradução de línguas próximas (catalão e castelhano) ou minoritárias (catalão e friulano), releituras sobre o mito de Babel e as políticas linguísticas do império espanhol na América. Por outro lado, textos dedicados a discussões filosóficas e teológicas que analisam problemas etnolinguísticos e semânticos decorrentes da evangelização e da tradução de conceitos religiosos essenciais.

Ao pesquisar com mais detalhe as produções expostas, cabe destacar os vários trabalhos que enfocam, de uma perspectiva historiográfica, a recepção da tradução de autores canônicos da literatura em diferentes contextos: Jane Austen, William Shakespeare, Edgar Allan Poe, W. B. Yeats e Giosuè Carducci e a recepção de suas obras em espanhol na península ibérica; Miguel de Cervantes na Alemanha e na Inglaterra; Fernando de Rojas e Garcilaso de la Vega traduzidos para o inglês; textos em prosa científica de História Natural no Chile e na Argentina; a tradução indireta da literatura chinesa contemporânea ao castelhano; a tradução da poesia francesa na Argentina e da poesia ultraísta espanhola na Polônia.

Tais estudos, ao retomarem a importância dessa rede de traduções às suas épocas, colocam em evidência também a insigne importância da reflexão sobre a constituição de uma história da tradução, uma vez que nos auxilia a situar e redimensionar as relações entre as culturas hispânicas com a de outros países europeus na contemporaneidade. Essa abertura ao presente, nas palavras de Antoine Berman em “A prova do estrangeiro”, não institui um olhar passadista, “mas um movimento de retrospectção que é uma compreensão de si”.

A partir de outras perspectivas, os artigos abordam os contatos interculturais mediados pela tradução entre povos colonizadores e colonizados, as traduções bíblicas ao espanhol, a tradução dos clássicos gregos e latinos ao catalão e de textos literários ao vasco. Nesses contextos, os estudos apresentados na revista evidenciam o relevante papel que a tradução desempenhou não somente para a formação da literatura no seio de algumas culturas, como também para a formação da consciência e das identidades nacionais.

Entretanto, não é somente pela variedade temática que a *1611* deixa-nos entrever o caráter multifacetado da análise histórica da tradução, mas também, pela revelação, de modo recorrente em seus volumes, do vário papel dos tradutores ao longo da história, ressaltando, em alguns casos, as relações de seu modo de traduzir aos posicionamentos estéticos adotados em diferentes épocas: a postura tergiversada de Tadeusz Peiper que difundiu a poesia espanhola na Polônia, a experiência histórica de José Luis Etcheverry ao traduzir Freud ao modo de “exploração arqueológica”, a abertura e a modernização da literatura vasca produzidas pelas traduções de Gabriel Aresti, a atuação de Pedro

Alonso O’Crowley y Power comparada a de um “agente cultural” em sua tarefa tradutória, a descrição dos processos envolvidos nos jogos de palavras que realiza Gabriel Hormaechea em sua tradução, “mesurada em sua desmesura”, de *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais.

Ademais, nos artigos apresentados pela revista pode-se observar o redimensionamento do papel das famílias nobres indígenas e mestiças que se destacaram como intérpretes oficiais da Nova Espanha, o exame detalhado da trajetória biográfica e profissional dos tradutores catalães de Jane Austen, além da possibilidade de retomada da importância de alguns personagens memoráveis no contexto histórico da tradução na Espanha, como é o caso de Marcelino Menéndez y Pelayo e Juan Antonio Pellicer y Saforcada em seu projeto *Ensayo de una Bibliotheca de Traductores españoles* (1778). A retomada de todas essas experiências nos demonstra, cada uma à sua maneira, como a atividade do tradutor, no decorrer da história, foi permeada menos por dimensões linguísticas e terminológicas que por questões teóricas, políticas, éticas e ideológicas.

Na segunda parte da revista, intitulada “Escenarios”, nos deparamos com textos históricos emblemáticos, além de proeminentes reflexões em torno do contato entre tradução e história. No agrupamento “América”, destacam-se textos históricos e manifestações sobre a mediação linguística e cultural entre conquistadores e conquistados, além da exploração de questões lexicais e de seus posteriores desdobramentos no percurso da história. Tais abordagens servem de matéria para compor férteis reflexões, sob a ótica da tradução, a respeito do processo de encontro entre europeus e americanos nos séculos XVI e XVII.

Em “Tradição Clássica” podemos conferir a apreciação de Ruiz Casanova que versa sobre a história da Tradução na Espanha em torno da figura emblemática de Menéndez Pelayo acompanhada de dois textos originais do autor. Na subseção “Bíblia”, o texto da conferência inaugural das I Jornadas Hispano-americanas de Tradução Literária, realizadas em Rosario, em 2006, proferida pelo professor Juan Gabriel López Guix, abre a reflexão em torno da maldição babilônica acompanhada de treze diferentes versões da passagem do Gênesis XI. Em “História da Ciência”, uma discussão sobre a tradição clássica na prosa científica, em “Primeiras traduções literárias” e “Modernidade”, somos apresentados a fragmentos da tradução castelhana da obra de Freud e das primeiras traduções castelhanas da obra de Shakespeare.

A divisão proposta pela *1611* difere da estrutura padrão de grande parte das revistas científicas, uma vez que agrupa, na segunda parte, embora com rigor e sistematicidade passíveis de revisão, textos de valor não somente históricos, mas fontes relevantes que permaneceriam inacessíveis a leitores e pesquisadores. Nesse aspecto, a revista perde um pouco sua força, pois ao instituir o “Cenário” como espaço histórico a ser reconstruído no presente, não o apresenta com o devido cuidado.

Entretanto, esse descuido não faz com que o conjunto perca o merecido valor, uma vez que propõe um formato diferente de reflexão em veículo acadêmico. Ao recontar a história da tradução e os diversificados vieses da tradução na História, a revista representa uma grande contribuição para a área na qual se insere, visto que incrementa o debate inter e multidisciplinar característico do pensar e do fazer tradutório, configurando-se como um espaço fundamental para auxiliar na compreensão das complexas relações imbricadas na historicidade tradutória.

***NO*. Direção: Pablo Larraín. Roteiro: Pedro Peirano. Fotografia: Sergio Armstrong. Chile; México; Estados Unidos: Fabula Production; Participant Media; Funny Balloons, 2012. (118 min).**

Vinícius de Melo Justo¹

O primeiro filme chileno a conquistar uma indicação para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, além de vencer a Quinzena dos Diretores, paralela ao Festival de Cannes, não recebeu acolhida tão calorosa em seu país de origem. A polêmica foi causada por sua abordagem da campanha publicitária de oposição a Pinochet no plebiscito de 1988, destinado a determinar sua continuidade na presidência, obtida via golpe militar em 1973 e mantida ditatorialmente por 15 anos até então. As avaliações negativas da obra foram encabeçadas por figuras políticas importantes da época, acusando inexatidão e barateamento do tema no filme de Pablo Larraín.

Uma das críticas mais recorrentes a *No* está em sua presumida redução da vitória contra Pinochet a um golpe publicitário, concebido pelo protagonista René Saavedra (interpretado por Gael García Bernal). Embora filho de um proeminente opositor ao regime e exilado na infância, Saavedra tem uma postura pouco politizada e está mais interessado no trabalho com propaganda que em uma participação ativa na resistência ao regime. Esse caráter culmina na realização de uma campanha menos voltada à denúncia dos abusos da ditadura e direcionada ao otimismo com o futuro, com *jingles* e humor semelhantes à publicidade de produtos supérfluos (nesse sentido, a semelhança entre a propaganda de refrigerante do começo do filme e o esboço da campanha de TV para o plebiscito, enfatizada pelo discurso idêntico de Saavedra ao apresentar as peças televisivas aos seus clientes, é bastante representativa).

¹ Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP).
E-mail: viniciusmelojusto@gmail.com

Filmado magistralmente com câmeras da época, permitindo que o conjunto do filme – com o uso de inúmeros vídeos dos anos 80, especialmente trechos reais da campanha – pareça homogêneo, quase como se fosse um documentário filmado em tempo real no calor dos acontecimentos, *No* garante a si mesmo um aspecto profundo de autenticidade, sem dúvida fator importante no tratamento recebido por seus entusiastas e, especialmente, pelos críticos. Pode-se dizer que Larraín intencionalmente procura confundir a forma de sua ficção com a realidade, buscando criar uma narrativa coerente e controversa sobre o período. Assumindo essa perspectiva, as críticas, como ignorar o árduo trabalho de base popular, essencialmente político, realizado às vésperas do plebiscito pela campanha do “não”, seriam justas? Mais: haveria, no filme, um elogio nada sutil às fórmulas publicitárias e à substituição da política pela propaganda mais banal, tudo em nome da eficiência e do pragmatismo.

Entretanto, não é difícil perceber como se pode incorrer em injustiças graves ao analisar a obra sob esse viés. Não obstante toda a centralidade que a campanha televisiva obtém no enredo, a própria forma de abordar a publicidade dentro do filme contém uma crítica de sua utilização política. No final da história, a derrota da ditadura pinochetista não esconde totalmente os problemas presentes no processo de um modo geral: a recusa ao tom de denúncia de violação dos direitos humanos, recorrente e cruel até aquele momento, nos informa a respeito da dificuldade em obter uma resposta clara e decidida da população contrária à ditadura. Se naquele momento era necessário, na avaliação dos setores mais “radicais” da oposição a Pinochet, utilizar o espaço concedido a duras penas pelo regime para atacá-lo, a possibilidade de vencer o plebiscito embaralha o jogo e introduz a *realpolitik*, obrigando a certa condescendência com a ditadura.

A relativa indiferença do protagonista ao jogo político em si e seu foco exclusivo em vencer a batalha publicitária (o que, segundo a narrativa, jogaria papel principal na derrocada do ditador) informa mais do que interpreta. Em outras palavras, a discussão política posta de escanteio em favor de imagens e músicas alegres, mais capazes de “vender” a opção pelo “não”, precisa ser avaliada em sua dimensão descritiva do processo democrático, plano de leitura mais amplo que as presumidas intenções do diretor em transformar um momento importante da transição chilena em uma batalha de *jingles*. Mesmo que o objetivo de Larraín tivesse sido esse, o filme diz bem mais do que isso.

Em primeiro lugar, é preciso separar o caráter quase apolítico do protagonista do efeito causado pela sua participação na campanha do “não”. O filme se empenha em mostrar um contexto bastante desfavorável: a maioria da população temia que o plebiscito fosse fraudado ou que a eventual derrota de Pinochet levasse a um endurecimento do regime. Era vital, portanto, incentivar a sociedade a participar da causa, e uma campanha negativa poderia não ter a

permissão de ser veiculada – em dado momento do filme, um depoimento de um juiz é, com efeito, censurado. Não apresentar um programa televisivo todos os dias poderia significar a confirmação dos receios populares e o naufrágio da campanha contrária ao regime. Assim, a escolha por esquetes bem humorados e voltados ao futuro cumpre o papel de, além de cativar os eleitores, introduzir um fator de moderação ao discurso da oposição à ditadura.

Por outro lado, apropriando-se da “alegria” como tema de campanha, a estratégia colocou o poder pinochetista em uma “sinuca de bico”, precisando apelar ao passado pré-golpe e à crise da presidência Allende para sustentar seu discurso, tornando impossível uma campanha positiva a favor do regime corrente. Outro momento do filme demonstra com exatidão esse movimento: o chefe de Saavedra, Lucho Guzmán, responsável pelas propagandas a favor de Pinochet, desabafa: “não é possível vencer a alegria”. O que muitos podem ver como um elogio à publicidade feito pelo filme é algo “menos grave” quando se considera o júbilo causado pela vitória da causa e, tão ou mais importante, o desarme da situação explosiva que se desenharia com a estratégia de confronto direto ao regime (tentado por quinze anos, sem sucesso e com terríveis perdas – personificado no filme pela ex-mulher de Saavedra).

Descortinada a associação implícita entre “alegria” e “democracia”, intencionada desde o princípio, a supremacia retórica do “não” fica praticamente inquestionável, embora o problema de construir uma visão política desideologizada permaneça. É este o principal debate de *No*: até que ponto é possível tratar a democracia como uma ideia abstrata e, em última instância, destituída de conteúdo próprio? Estaria essa visão necessariamente ligada ao clima político latino-americano pós-Muro de Berlim, no qual Cuba deixa de ser considerada um polo ideológico por considerável parte da esquerda (especialmente no Chile), e as medidas governamentais tendem a ser cada vez mais consensuais e restritas dentro do espectro político?

Outra característica ressaltada no contraste entre as campanhas do “sim” e do “não” é determinante: enquanto a campanha de Pinochet, como era de se esperar, está totalmente centrada em sua pessoa e suas pretensas virtudes, sua opositora é literalmente uma “Concertação” de vários partidos e indivíduos, unidos apenas pela rejeição ao regime. Isso sem dúvida facilita a utilização de um viés não ideológico, pode-se dizer até inclusivo, na fatura das propagandas. Não seria essa a própria natureza da democracia, ou seja, a inclusão de todos os cidadãos interessados em um processo social cujo intento é favorecer a participação de todos nas decisões sobre os rumos de um país? O ovo da serpente está no que ocorre a seguir, um fenômeno que não é novo nem exclusivo do Chile ou da América Latina: a substituição da política pela publicidade, cuja natureza sempre foi ser a ponta de lança do capital. *No* evita tomar partido nesse debate contemporâneo, mas serve como reflexão atualizada sobre os li-

mites participativos da democracia de massas, realizada a partir de um momento vitorioso.

Ou seja, em vez de repousar sobre o fruto mais que bem-vindo da vitória sobre Pinochet, o filme de Larraín busca incentivar o esclarecimento sobre o funcionamento corrente de nosso sistema político preferencial e de suas falhas, ainda carentes de solução. Estas precisam ser refletidas e tratadas com a clareza trazida por *No*, compreendendo que as polêmicas por ele suscitadas se referem menos a um “elogio da publicidade” e mais às contradições inerentes ao atual estado democrático chileno e, por que não, a todas as democracias que merecem esse nome.

por qué no te callas

por qué no te callas
si ya
te descubrimos

por qué no te callas
si ya
te bautizamos

por qué
por qué no te callas
si ya no eres
infiel

si ya
el oro de tus ríos
la plata de tus venas
pagaron
tu salvación
y la salvación
del mundo

por qué no te callas
después que apagamos
la memoria
de tus nombres

después
que vaciamos
en el mar
la sangre impura

después que tus mujeres
solo pudieron
parir cristianos

por qué no te callas
ahora
redimida
del horror

no te callas
no, no te callas
y gritas ante el rey
católico
heredero
de escoriales

ensordece tu grito
de siglos
y no
no te callas

dime
por qué no
por qué no te callas

Mario Miguel González
10 de noviembre de 2007

por qué no te callas

por qué no te callas
se já
te descobrimos

por qué no te callas
se já
te batizamos

por quê
por qué no te callas
se você nem é mais
infiel

se
o ouro de seus rios
a prata de suas veias
já pagaram
sua salvação
e a salvação
do mundo

por qué no te callas
depois que apagamos
da memória
seus nomes

depois
que
vertemos
ao mar
o sangue impuro

depois que suas mulheres
só puderam parir
cristãos

por qué no te callas
agora
redimida
do horror

no te callas
no, no te callas
e grita diante do rei
católico
herdeiro
de escoriais

ensurdece o seu grito
de séculos
e não
no te callas

me diz
por que não
por qué no te callas

Mario Miguel González
10 de novembro de 2007
Tradução de Wilson Alves-Bezerra