

Organizadores

Aléxia Teles Duchowny

Márcia Arbex

Rômulo Monte Alto

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 21 - N. 1
Jan.-Jun. 2016

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 21	n. 1	p. 1-167	jan.-jun. 2016
-----------	----------------	-------	------	----------	----------------

COMISSÃO EDITORIAL

Aléxia Teles Duchowny
Márcia Arbex
Rômulo Monte Alto

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)	Maria Antonieta A. de M.Cohen (UFMG/CNPq)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)	Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)	Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)	Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Graciela Ravetti (UFMG/CNPq)	Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)	Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)	Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)	Martine Kunz (UFC)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)	Mirta Groppi (USP)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)	Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Leonardo Francisco Soares (UFU)	Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Lilián Guerrero (UNAM)	Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)	Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)	Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)	Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Magnólia Brasil (UFF)	Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)	Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)	Sérgio Romanelli (UFSC)
Márcia Paraquett (UFBA)	Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)	Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
	Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :
Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm

Título anterior: Estudos românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica –
História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 Belo Horizonte Minas Gerais Brasil
fone: (31) 3409-6009 / fax: (31) 3409-5120

Projeto de capa: Philippe Enrico

SUMÁRIO

Espressionismo e umoralità in Carlo Emilio Gadda <i>Moodiness and expressionism in Carlo Emilio Gadda</i> Andrea G. Lombardi Fabrizio Rusconi	5
Religiosidad y Poesía en Rubén Darío <i>Religiosity and Poetry in Rubén Darío</i> Darío Gómez Sánchez	27
La transculturación de la guerra interna peruana en tres traducciones de <i>Abril rojo</i> de Santiago Roncagliolo <i>The transculturation of peruvian internal war in three translations of Santiago Roncagliolo's Abril rojo</i> Erwin Snauwaert	43
Repensando a identidade nacional: uma leitura pós-colonialista de Bernardo Guimarães <i>Rethinking the national identity: a postcolonial lecture of Bernardo Guimarães</i> Juliana Fillies Testa Muñoz	63
<i>Slam</i> francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia <i>French slam and Northeastern "cantoria": voice, body and poetry</i> Martine Kunz	83
As águas sem lado de lá: por uma ética da ficção <i>The waters with no other edge: for an ethics of fiction</i> Rodrigo Ielpo	99

A crítica cultural na América Latina e seus modos de produção: uma tentativa de aproximação do conflito literatura indigenista / literatura indígena <i>Cultural criticism in Latin America and its modes of production: an attempt to move closer towards the conflict between indigenous literature / native literature</i>	
Silvina Carrizo	117
Fénelon e as ilusões do Classicismo <i>Fénelon and the illusions of Classicism</i>	
Tarsilla Couto de Brito	133
Presse, littérature et politique pendant le premier romantisme: critique littéraire et pensée libérale en France (1815-1830) <i>Press, literature and politics during the first romanticism: literary criticism and liberal thought in France (1815-1830)</i>	
Yuri Cerqueira dos Anjos	153

Espressionismo e umoralità¹ in Carlo Emilio Gadda

Moodiness and expressionism in Carlo Emilio Gadda

Andrea G. Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

lombardi.andrea@gmail.com

Fabrizio Rusconi

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

fabriziorusconi@gmail.com

Riassunto: L'articolo che segue si propone un'analisi del concetto di espressionismo letto attraverso la categoria di "scrittura umorale". Non siamo interessati, tuttavia, alle problematiche psicologiche o biografiche che questo aspetto sembra sottendere e nemmeno come queste vengano attivate o sussunte sul piano della rappresentazione romanzesca. Interesse di questo studio è semmai cogliere come l'umorosità, nella scrittura gaddiana, si estrinseca, quali strategie inaugura, quali risorse retoriche e narrative attivi. Punto di partenza sarà la definizione di espressionismo data da Gianfranco Contini (c1989a), e quella di "umorismo" di Pirandello (2004). In seguito tenteremo una lettura di due estratti dai testi gaddiani nei quali umoralità e espressionismo sono evidenti fenomeni di stile e di scrittura.

¹ Siamo consapevoli di aver usato un neologismo, il sostantivo astratto "umorosità", la cui giustificazione risiede nell'esigenza di appoggiarci a un concetto che funzionasse senza essere necessariamente espressione di una psicologia o di un carattere, bensì, come vedremo, di uno stile. L'umorosità significa una generica disposizione dell'umore, laddove pertanto questa categoria ha un valore più esteso rispetto a "umorismo" e un campo di azione meno ristretto che non l'aggettivo umorale.

Parole-chiave: Carlo Emilio Gadda; espressionismo; scrittura umorale; Gianfranco Contini.

Abstract: The following article proposes the concept of expressionism analyzed through a category of “humoral writing”. We’re not interested, however, in psychological or biographical issues that this aspect seems to underlie and neither how they are activated or subsumed in terms of fictional representation. The interest of this study is to grasp how the moodiness, in Gadda’s writing, is expressed, what strategies such rhetorical and active narrative resources reveal. The starting point will be the definition of expressionism by Gianfranco Contini (c1989a), and Pirandello’s definition of “humour” (2004). Later, we will attempt a reading of two extracts from gaddians texts in which humor and expressionism are elements of style and writing.

Keywords: Carlo Emilio Gadda; expressionism; humoral writing; Gianfranco Contini.

Recebido em 29 de abril de 2016.

Aprovado em 4 de julho de 2016.

In primo luogo, è bene considerare la letteratura come qualcosa in movimento. Non tanto un campo di definizioni che possono essere reinterpretate. Perché queste definizioni (di generi, di epoche, di identità più o meno nazionali) sono statiche per natura, fisse, inamovibili. Ciò che è “classico” e ciò che è “canone”, ormai, dopo strutturalismo e decostruzionismo, non può essere più affermato con sicurezza, sbandierato come modello, utilizzato come utensile per una ricerca unidimensionale. Ed è per questo che si propone qui, a quattro mani (anche queste necessariamente diversificate, forse anche divaricate o in divergenza, ma unite dall’obiettivo di scavare nel profondo e rivolgere coltri più che addormentate). Nella letteratura del XX secolo, un periodo da poco passato ma non necessariamente superato e digerito, due nomi si ergono e prorompono, rivoluzionando tutti i paradigmi (e non affermandone necessariamente uno nuovo). Si tratta del critico Gianfranco Contini (1912-1990) e dello scrittore Carlo Emilio Gadda (1893-1973), figure centrali di un nuovo modo di concepire la letteratura, di raggrupparla, di valutarla, di leggerla, di soppesarla. Il primo, anche

se più giovane, è quello che “scopre” Gadda, il secondo è certamente il romanziere più complesso e denso, più enigmatico e magmatico del secolo e uno dei primi nella letteratura italiana di tutti i tempi. Gadda scrive in maniera esplosiva, cosmica, imbastendo in un *pasticcio* linguistico (*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* è il suo romanzo più conosciuto, tradotto anche in Brasile)² quell’insieme di lingue, lingue *locali* (chiamate impropriamente *dialetti*), *koiné*, impasti, tavolozze di parole e suoni. La forma linguistica si innesta organicamente nella resa referenziale, per poi uscirne, staccandosene definitivamente per produrre, a sua volta, ghirigori e suoni e forme. Una forma linguistica propria, gaddiana (o *gaddesca*) che penetra a fondo nel problema dell’originalità, dell’espressione nuova per un contenuto completamente nuovo.

Scrivono Contini proprio nelle prime righe della sua famosa prefazione a *La cognizione del dolore*:³

Non è esagerato ritrovare nella *Cognizione del dolore* tratti della centralissima figura che si rivela a Marcel «auprès de Montjouvain». E già sarebbe da chiedersi se personaggi del genere, titolari d’*infrazioni* tanto (simbolicamente) *mostruose* (in entrambi i casi, l’*oltraggio* recato alla figura del padre), possano essere altro che proiezioni autobiografiche: i loro *eccessi*, censurati dalla coscienza comune con riguardo ai terzi, ritrovano plausibilità solo nell’incredibile ma irrefutabile esperienza del soggetto (CONTINI, c1989a, corsivo nostro).

Il brano evidenzia la necessità di usare un vocabolario forte, deciso, aggressivo: si tratta di “infrazioni mostruose”, di *eccessi* che riproducono un *oltraggio*, che – secondo l’etimologia – accoglie un latino *ultra*, oltre, che significa un superamento, un valicare la frontiera. Nel senso di una frontiera dell’espressione (il termine che viene a mente è l’*ineffabile* di Dante) e la necessità di coniare nuove parole, un neologismo (di nuovo un modello è il *trasumanare*, con Dante). Aspetti decisivi di questo brano (come sempre in Contini, molto enigmatico), si potrebbero contestare, per il legame che stabilisce con aspetti autobiografici, allusi suppostamente dal testo. Per noi, differentemente

² Con il titolo *Aquela confusão louca da Via Merulana*, nella traduzione di Aurora Bernardini (1989).

³ La prima edizione esce nei “Supercoralli” Einaudi nel 1963.

da Contini, “l’autore è morto” definitivamente, con Foucault e Barthes, cioè: è il testo che sopravvive e chiede instancabile e autonomo il giudizio e l’analisi del lettore). Scopriamo un problema arduo, che è quello – annoso – del rapporto fra testo e alcuni accenni: eventualità (pseudo) autobiografiche. D’altra parte (come rimprovera il critico all’autore in una lettera), affiorerebbe in Gadda una contraddizione fra impegno da una parte e verità e paura dall’altro. Per uno scrittore come Gadda, la “verità” è qualcosa di essenziale, ciò che forse per noi potrebbe essere indicato come un’esperienza autentica: per esempio un’esperienza onirica, che *realmente* occorre, evidenziando lo scorrere di un sogno ad occhi aperti, un’insieme di sensazioni vere, anche se dal punto di vista dell’aspetto “storico” è difficile affermare una *verità*, anche perché non può certamente essere ricostruito: una lettura strategicamente fondata oppure appena scaturita da un’impennata dell’originalità linguistica, che conquista il suo posto al sole. Ciò che è significativo, forse, non è il paragone fra Gadda e Proust, che Contini traccia, un paragone sicuramente fondato. Si tratta di un tentativo di rappresentazione dello stile di Gadda: un linguaggio sovraccarico, che lo stesso autore identifica in maniera eccelsa: “I *doppioni* li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i *triploni*, e i *quadruplioni*” (GADDA, 1942). Linguaggio trasparente ed enigmatico, ironico e – quasi sarcastico, che irride la critica e deforma lo stesso linguaggio. Contini, per “contenere” Gadda è costretto a usare lui stesso quel linguaggio radicale (“*infrazioni mostruose*”, *oltraggio*, *eccessi*). Possiamo leggere questi eccessi, queste deformazioni, questi oltraggi come tentativo di svincolare il testo dal referente, secondo un modello che a Gadda è vicino, cioè quello di Mallarmé nel suo: “*crise de vers*”.

Contini, analizzando il testo di Gadda, pertanto, viene forzato a dilatare il termine *espressionismo*, emerso dall’analisi del movimento tedesco dopo la Prima Guerra Mondiale, poiché Gadda “non sta dentro” altre definizioni. Contini afferma che l’espressionismo è, fondamentalmente, un’arte in movimento, ponendo l’accento sulla *deformazione*, distorsione di linguaggio, volti e parole. Il testo, di fatto, non viene più visto come rispecchiamento mimetico del *reale*, ma acquista una vita propria. Parole in libertà come quelle dei *personaggi in cerca d’autore*.

A partire da questa analisi, Contini rivede quella che viene presentata come una storia lineare e unitaria della cosiddetta “letteratura italiana”, una letteratura, però che era stata letta in precedenza, come letteratura nella sola lingua volgare fiorentina e poi in quella manzoniana “italiana”! E cosa scopre? Che una serie di autori e attori *decisivi* della Battaglia letteraria, dallo stesso Dante a Teofilo Folengo, il *Macaronico* monaco Folengo, a Giambattista Basile e molti altri, hanno scritto in una lingua che è la *loro* lingua, ma non la lingua *italiana*, che non poteva neanche essere italiana, poiché di Italia si può parlare, effettivamente, solo dal 1860. La rottura rappresentata da questi enormi scogli plurilinguistici e, pertanto, espressionisti, nella linearità, svela in fondo, un’assenza, una presenza solo di maniera. A partire dalla visione unitaria del critico risorgimentale De Sanctis, rafforzata da quella posteriore di Gramsci e del suo concetto di “nazional-popolare”, la letteratura “italiana” era stata schiacciata dalla linearità più ottusa, dal conformismo dell’aspirare alla nazione.

Ma intorno a questi concetti vale la pena di soffermarsi in altro luogo o occasione. Compito di questo testo è analizzare qualcosa dello stile di Gadda, del suo fare scrittura. Dunque torniamo a due delle quattro mani.

In *I viaggi e la morte*, Gadda scrive:

Nella mia vita di “umiliato e offeso” la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de’ suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. Sicché il mio narrare palesa, molte volte, lo sdegno, il tono risentito di chi dice rattenendo l’ira, lo sdegno (GADDA *apud* CARMINA, 2007, p. 249).

Questo passaggio è fondamentale poiché introduce al cuore del nostro tema. Le parole chiave sono sdegno, tono risentito e ira. Queste parole tuttavia non valgono in relazione a una psicologia, si legga bene il contesto, ma a una *narrazione*, ossia a una scrittura. Da qui si inizia. Gadda è l’esempio perfetto di quella che chiameremo “scrittura umorale”. Ma con una cautela: quando si afferma che quella di Gadda è una scrittura

umorale, non si vuole dire che Gadda sia necessariamente egli stesso un umorale, laddove questo aggettivo si rifà ai significati di impulsivo, incostante, emotivo e perfino lunatico. Non siamo interessati infatti alle problematiche psicologiche o biografiche che questo aspetto sembra sottendere e nemmeno come queste vengano attivate o sussunte sul piano della rappresentazione romanzesca. Interesse di questo studio è semmai cogliere come questa umoralità, attiva nella scrittura di quell'autore che si chiama Carlo Emilio Gadda, si estrinseca. Indifferenti tanto al nome quanto alla biografia, tenderemo di chiarire perché una scrittura può essere definita umorale e in quali tratti, aspetti, condizioni, movimenti si rivela tale. Vedremo inoltre come l'umoralità di una scrittura si collega, anche storicamente, a una poetica dell'espressione ad essa peculiare. Con le dovute cautele e i necessari chiarimenti, che si daranno nel corso di questo studio, possiamo usare l'etichetta "espressionismo" per indicare quelle scritture che presentano e hanno sempre espresso, nella tradizione e nella storia della nostra letteratura, una forte componente umorale. L'umoralità di queste scritture nei secoli si rivela un tratto comune, l'indicazione di una parentela che va circoscritta e illustrata. Essendo il nostro punto di partenza la scrittura, i testi letterari che ne sono la manifestazione più strutturata e consapevole saranno per tanto oggetto immediato del nostro studio. Si vedrà, tuttavia, che nel caso di Gadda il testo non esaurisce la scrittura; la non coincidenza o la continua sfasatura (per non dire l'indifferenza) tra scrittura e generi, è già il sintomo di una peculiare strutturazione dell'umoralità.

1 Per una teoria della scrittura contro le letture autobiografiche e psicologiche

In uno dei suoi saggi, Contini accomuna Gadda e Manzoni sotto il segno della nevrosi: "i due scrittori milanesi sono anche congiunti dall'essere i più nevrotici scrittori d'Italia".⁴ Rinviene, inoltre, alla moda positivista, una determinante ambientale nella comune appartenenza alla "città protoindustriale, poi industriale, del paese" (CONTINI, 2011, v. I, p. XIII). Il culmine di questa nevrosi rappresentata in forma di

⁴ Con "nevrosi" Contini intende, alla maniera freudiana, un disturbo psichico, senza una causa organica, la cui sintomatologia sarebbe espressione di un conflitto interiore irrisolto.

romanzo, sarebbe toccato, precisa Contini, con *La cognizione del dolore*. La disamina continiana continua sulla falsariga di una lettura di tipo psicanalitico, anche nel saggio introduttorio alla *Cognizione del dolore*, nell'edizione del 1963. I passaggi in cui è attivo un movente psicologico/autobiografico, sarebbero per Contini tali e tanti da giustificare la definizione di “romanzo a chiave”; una “chiave *passe-partout*”, scherza Contini, capace di “spalancar serrature e travolgere lucchetti” (CONTINI, c1989a). Eccone alcuni.

Don Gonzalo Pirobutirro, protagonista del romanzo, è come Gadda reduce di guerra, come Gadda ingegnere, come Gadda ama istruirsi e riflettere in solitudine. La madre abitatrice della villa e il fratello morto in guerra, rimandano anch'essi alla biografia dell'autore. Perfino la caratteristica incompiutezza dei testi gaddiani (“della *Cognizione*, come già ancora del *Pasticciaccio*, [...] dell'*Adalgisa* e di altre raccolte”), viene spiegata da Contini ricorrendo alla psicologia. Gadda non poteva concludere *La cognizione* perché ciò “avrebbe fatto saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi” (CONTINI, c1989a), nel senso che secondo Contini la sua relazione con la madre avrebbe dovuto guadagnare una pienezza di luce e di comprensione/accettazione sul quale evidentemente l'autore non era pronto a investire. La nevrosi spiegherebbe anche l'“umoristica icasticità di rappresentazione” (CONTINI, c1989a), tutta giocata sulla caricatura, sulla sproporzione tra linguaggio e realtà, insomma la componente espressionistica propriamente detta. Donde la fortunata definizione continiana di “un'arte maccaronica esercitata su una materia freudiana” (CONTINI, c1989a), che è di fatto indicata quale la cura (una terapia della scrittura) per quella sindrome dolorosa che ha nome “nevrosi”. E sulla stessa linea, seppur in un altro saggio e contesto, Contini individua nel “pastiche” una proiezione della nevrosi a livello stilistico. Una eccessiva sensibilità imputata all'autore darebbe forma a uno stile:

[...] quanto di risentimento, di passione e di nevraemia covi dietro al fatto del “pastiche”; per quale immane sfogo pratico un autore si decida a scritte così mescolate, scandalose (CONTINI, c1989b).

Tuttavia la costante sottolineatura autobiografica, interpretata alla luce di un malessere la cui natura è psicologica ossia extra-letteraria, può produrre effetti perversi, spostando il fuoco dell'attenzione e dell'analisi

dalla scrittura all'autore. La disanima continiana è solo parzialmente fuorviante, ch  il filologo a parte questo ampio cappello introduttorio,   poi geniale nel cogliere i fenomeni di stile e le eventuali parentele storiche e di genere. Lombardismi, arcaismi, toscanismi, termini pseudoscientifici servono unicamente a incrementare l'espressivit  e l'etimologia   in s  irrilevante, sostiene Contini (c1989a). L'espressionismo di Gadda si costituisce appunto nella scrittura, che si impossessa liberamente dei significanti pi  diversi ed estemporanei, che gioca con le varianti dialettali (in una *variatio* geografica) e storiche della scrittura.

L'umoralit  per , in letteratura, appartiene alla scrittura e cos  la nevrosi. Pensare che sia l'autore a determinare il testo non tiene conto della scrittura come forza incontenibile. Le stesse tracce autobiografiche sono il modo con cui la scrittura si   immaginata oltre se stessa e non come qualcuno si   auto-rappresentato collocandovisi dentro. Non   l'autore che ha creato la scrittura; ma la scrittura che ha creato l'autore. Il movimento della scrittura   inevitabilmente e fatalmente un retrocedere verso la propria origine. Un passaggio dai territori derridiani, potrebbe aiutarci a concepire la scrittura – soprattutto quella letteraria – e il testo che da questa si genera come:

qualcosa di non pi  omogeneo e padroneggiabile dall'autore che lo ha scritto, ma piuttosto strutturato in modo plurale e differenziale, pensabile come un tessuto di tracce e rinvii che ne fanno una manifestazione eventuale, un punto in perpetua trasformazione di un originario movimento di scrittura che impedisce qualsiasi sua riduzione ad una semplice forma di presenza (FUSARO, [s.d.]).

Quindi insistere sulla componente autobiografica, leggere dietro la scrittura la presenza incombente di un autore in carne e ossa, pu  avere conseguenze funeste su una corretta e profonda comprensione del testo che si costituisce come movimento di scrittura. Umore, umoralit  sono presenze testuali, appartenenti, cio , a quel movimento del linguaggio originario, strutturantesi come "il significante del significante", ossia della lingua come scrittura.

2 Umoralità e scrittura espressionista: “Tendo al mio fine”, di Carlo Emilio Gadda

Un assaggio di ciò che si può intendere per scrittura espressionista e umoralità, è rinvenibile nel pezzo “Tendo al mio fine”, scritto in occasione di un referendum indetto dalla rivista *Solaria* nel 1931.⁵ Il sondaggio mirava a dare voce alle attuali tendenze, interrogando direttamente gli scrittori sui loro modelli, sulle pratiche di scrittura, sulle tematiche di volta in volta scelte. Gadda non si contiene, e dà vita a una pagina di lirismo intenso e grottesco. La scrittura travolge ogni obiettività, la sobria finalità comunicativa adatta a una rivista e al suo pubblico di lettori, viene usata contro se stessa: la provocazione è al centro di questo espressionismo caricaturale e violento. Leggendo questo pezzo, terribile e meraviglioso, si ha come la sensazione di trovarsi dinanzi a un bambino, al quale, dei genitori molto permissivi e incauti abbiano dato gli strumenti (pennelli e tinte) per esprimersi liberamente e osservino meravigliati e spaventati, sulle pareti di casa, i risultati di questa libertà. In un martellante tempo futuro, il tempo della profezia, Gadda dà un assaggio della sua furia iconoclasta, linguistica e espressiva che sia. Inoltre l’occasione del testo ci dà un assaggio di quella che è una scrittura senza genere. In fondo il pezzo doveva rispondere ai criteri di obiettività e all’organizzazione discorsiva propria di un “sondaggio” o “referendum”: poteva, insomma, iscriversi in un genere o in una tipologia discorsiva affine, invece, l’occasione di un “pezzo” pubblico diventa il pretesto per una scrittura carica di umoralità e forza espressionista. Il risultato è un ibrido che sarebbe difficile definire, a metà tra il saggio, la confessione, la profezia, l’invettiva.

Il problema del genere è costante in Gadda e forse lo è, in generale, per le scritture espressioniste. La forza delle immagini, l’esuberanza del linguaggio, l’estro della scrittura, l’umore e l’umoralità che letteralmente corrodono ogni filtro, sono spesso il segno di quegli autori che più di altri hanno modificato il sistema dei generi, irriso i modelli della tradizione, l’ordine dei poteri e le gerarchie che essi esprimono. In Gadda, come ha ben evidenziato Claudia Carmina (2007), perfino l’epistola è internamente corrosa dall’emersione, umorale e perciò espressionista, di altri modelli.

⁵ Il testo integrale è disponibile qui: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/tendofine.php>>.

Ma veniamo al pezzo da cui siamo partiti. Individuando in esso le caratteristiche che sono propriamente il portato di un'umoralità e la matrice di una espressività caricata i cui tratti comuni possono essere letti come (ri)emersione di una sensibilità che per convenzione e comodità possiamo chiamare espressionista – espressionismo che intenderemo, alla Contini, quale una categoria che attraversa la storia italiana e che vive nell'opposizione tra una linea petrarchesca e una linea dantesca.

Il “tendo” del titolo, che da programmatico diventa visionario e pazzo, funziona come il martello battente di un'anafora disseminata nel testo; anafora il cui ripetersi intensifica progressivamente, come una febbre, il delirio della scrittura. Ogni opportuna referenzialità al mondo e allo scrivibile è invischiata in questo movimento di scrittura, la cui unica legge di strutturazione è nel suo crescendo di intensità nonché nella totale e arbitraria disposizione all'umore eccitato dal movimento stesso. E tuttavia proprio questo “tendo” che rimanda almeno a una volontà in prima persona, si dissolve a partire grosso modo dalla parte centrale del testo. L'uscita di scena di questo “io” centralizzante, il cui volontarismo per quanto risibile era almeno il fantasma di una unità, lascia libero corso a una scrittura delirante e informe.

Il tono si presenta espressivamente impostato su un registro teatrale, dal quale non sono assenti interiezioni e esclamazioni. L'esclamazione, nel testo espressionista, ha il valore di un gesto, fa entrare in scena il corpo o il suo fantasma. Vedremo la loro presenza in Basile, in Ruzzante, in Dossi e in generale in tutta la tradizione umorale/espressionista.

“Umbra profunda!”, diceva di sé l'arrostito”. E ancora: “I pensieri più belli si dissolveranno, ogni volere, ogni gioia, ogni più ardente e tenero senso e memoria; e forse l'amore istesso della mia terra!” (GADDA, c1988-1993).

Segue, con lo stesso intento espressivo/espressionistico, la mescolanza del registro alto al basso/triviale. Nel nostro caso, senza considerare le specifiche occorrenze frasali e lessicali da analizzare singolarmente, rileva un tono volutamente alto, stentoreo e retoricamente impostato, per una materia risibile e meschina, totalmente anti-eroica. In questa epica del disastro convergono i materiali più vari e nelle più improbabili fusioni e nei più bizzarri accostamenti: “comodini da notte”, “sfiancate seggiole”, “il mandolino dell'anima”, “le baionette del re di

Prussia”. Una congerie amorfa, anche tonalmente, che progressivamente acquista in lirismo abbandonando la materia dei “comodini da notte” per elevarsi a pura metafisica.

Ritroviamo inoltre in questo pezzo, una costante della scrittura gaddiana. Sono quegli atteggiamenti e quegli stilemi che la scrittura incessantemente ripercorre, in tutte le forme, i generi e le occasioni, e che rimandano all’immagine dell’autore come un “punitore di se stesso”. “A definirsi tale è proprio Carlo Emilio Gadda, che, in un’epistola a Contini, dichiara di aver esasperato certi tratti della propria personalità, per dar vita ad un tipo letterario ‘ipercaratterizzato’, qual è l’”insigne *heautontimoroumenos* che si studia di essere” (CARMINA, 2007, p. 123). Il nostro testo, in prima persona: “Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto”.

Ma questo è uno stilema letterario che ha un valore tonale e tematico solo per la scrittura. Sarebbe ingenuo pensare che queste siano effettivamente dichiarazioni di un autore reale e per tanto psicologizzarle in senso autobiografico. Sono piuttosto occorrenze di scrittura, marche di stile che hanno un valore determinante per la strutturazione delle pagine del nostro autore. La presenza di questo umore le cui *nuances* passano dalla lamentela alla recriminazione, dall’invettiva al sarcasmo amaro e in cui l’autore diventa spesso il soggetto del proprio dileggio, in prima persona o come personaggio fittizio, vale come modalità costitutiva di scrittura – senza alcun valore e alcuna *verità* fuori di essa. “Tendo al mio fine” è un esempio *in corpore minoris*, ma perfettamente illustrativo della logica anticonvenzionale e per ciò stesso espressionista che regge le pagine gaddiane. Libere digressioni, figure di linguaggio, tematiche basse, spesso grottesche o triviali, impennate del discorso, contaminazioni e interiezioni sono i tratti marcanti di un’umoralità che travolge, imbaralha, contamina ogni testo, sovvertendo le caratteristiche di genere. Del Gadda autore non rimane niente, al limite un nome sulla copertina, una firma in calce a una lettera.

Una lettera, dal significativo epistolario con Pietro Citati, può dimostrare come la scrittura gaddiana incessantemente riproduca stilemi, figure, modelli espressivi, umori, variazioni e digressioni di tono e di argomento, travolgendo il genere di destinazione e sacrificando sull’altare di un ideale più alto, quello dell’espressività, la trasparenza del messaggio. Riproduco la lettera integralmente:

s. ta Margherita Ligure (Genova). Martedì 24-VI ore 8 a.m. Caro Citati, dopo viaggio notturno massacroso per folla (1.^a cla.!) e corso-allievi in trasferimento globale Pinorum versus, arrivai a S.M. ta alle 4.27 a.m., jeri. Situazione di casa cuginesca (deserta, affidata a concierge) non male: anzi. Direi che potrò lavorare: e stamane darò ripresa agli “Accoppiamenti” palatinescomattiolici. “Piove sui pini – scagliosi ed irti, – piove sui mirti – divini”, che fanno bel boschetto, deserto d’ospiti salvo usignoli e fringuelli, davanti al bel balconcello di sala ove scrivo. Stato d’animo più che depresso per la catastrofica déringolade dei valori, di ogni valore materiale e morale, all’annuncio di un più che probabile “Il padrone sono me” degli aperti links nonché di speculatori disfattisti. (Mi scusi.) Se vorrà dirmi qualcosa dello stato di avanzamento della pratica “Sepolcral Basettone”, o di Livio non Tito, Le sarò grato: anche per sapermi regolare nel decidere per il ritorno, che vorrei o protrarre (oggi come oggi) salvo affittanza dell’appartamento a migliori utenti: cioè più ricchi di prole balneatica e di grana, epperò più paganti. La vera nube che potrebbe costringermi a precipitoso ritorno per chiudere la stalla a buoi fuorusciti, foras exitis bobus, rimane la questione sara (gattesca). Un affettuoso saluto e molte grazie per tutto dal Gaddus. I miei ossequi alla Signora (GADDA, 2013, p. 19-20).

La lettera inizia con la straniante abbondanza dei dati che marcano luogo e tempo. Abbiamo perfino l’indicazione dell’ora in cui è stata redatta la lettera (le 8 a.m.). La precisione al minuto con cui il mittente comunica al destinatario l’arrivo del suo treno, alla stazione di Santa Margherita, “alle 4.27 a.m., jeri”, conferma l’impressione di una scrittura maniacale e nevrotica. La prima parte dell’epistola, fino all’a capo che separa i due paragrafi, si caratterizza per uno stile telegrafico. L’abbondanza di locuzioni nominali “corso-allievi in trasferimento”, e aggettivali, “viaggio notturno”, “casa cuginesca”, servono a suggerire l’impressione della concitazione del viaggio e della sua fastidiosa promiscuità. Il viaggio è detto “massacroso per folla”: il suffisso improprio in –oso, forse vuole suggerire altre peculiarità del viaggio, sfumature aggettivali che restano però a mezz’aria: un viaggio che oltre a essere massacrante, è altresì “penoso” e “doloroso”; o almeno è lì che ci porta la vibrazione suffissale

in *-oso*. Esempio di come l'umoralità della scrittura in Gadda trasforma le parole, deformandole e piegandole ai fini che l'espressività del momento esige. Anche le parentetiche, come le sigle, aggiungono concisione al dettato: "(1.^a cla.!)"; "(deserta, affidata a concierge)". Va precisato che le parentesi in Gadda non costituiscono mai elementi minori del discorso, anzi, distaccano spesso contenuti informativi necessari o addirittura uno spazio enunciativo diverso da quello propriamente diegetico. È quindi lo spazio per eccellenza di una certa umoralità intenzionata all'ironia e destinata al lettore. Nel nostro caso abbiamo la parentesi del "(Mi scusi.)", che interrompe l'enunciazione dei fatti – mai neutra ma sempre deformata, come vedremo. E la parentesi del "(gattesca)" del tutto criptica per il lettore comune, ma probabilmente destinata a una decodificazione di cui il destinatario, Citati, aveva la chiave.

La lettera si caratterizza inoltre per l'usuale ricorso al *pastiche*, che possiamo intendere sia in termini continiani come "plurilinguismo", ma anche come scrittura "alla maniera di", come scrittura imitativa in senso proprio. Il plurilinguismo è vivo nel ricorso ai vocaboli del latinorum: "Pinerolum versus", o ancora "foras exitis bobus"; come anche negli altrettanto frequenti apporti del francese, qui "dégringolade"; o nel più raro anglicismo, "links" (che ha solo una parentela casuale con il sostantivo globalizzato, oggi, dal verbo tecnologico). Puntuale anche il ricorso alla citazione – che in Gadda assume sempre i toni del gioco colto e della parodia ai danni del citato. In questo caso la vittima è D'Annunzio. Fin troppo evidente la fonte, dall'*Alcyone*, "La pioggia nel pineto", in questo passaggio: "Piove sui pini – scagliosi ed irti, – piove sui mirti – divini" e che in Gadda introduce il "bel boschetto, deserto d'ospiti" davanti al quale scrive la sua lettera. Il gioco "colto" e straniante, questa volta avente per mira il codice comune della lingua, si affida anche alla formazione di neologismi, la cui cripticità rende più arguto il gioco. Abbiamo la locuzione "Accoppiamenti palatinescomattiolici", che come informa la relativa nota, fa riferimento al racconto "Accoppiamenti Giudiziosi" uscito in cinque puntate sulla rivista *Palatina* ma promesso anche a un certo Mattioli che avrebbe dovuto farne una plaquette. La parola neofornata rende perciò ragione di questa contingenza editoriale già di per sé atipica. Contini (c1989a), nel saggio già citato sulla *Cognizione*, fa l'esempio di un'altra locuzione neologica, che vale la pena ricordare. Quel "pitecàntropi-granoturco", *monstrum* linguistico che può essere avvicinato, dice Contini, a certi esiti e esperimenti di ambito

espressionista. Contini (c1989a) ricorda il nostro Giovanni Boine, ma anche l'espressionismo mitteleuropeo.

Infine, l'epistola dà espressione linguistica a ciò che chiamerei una serie di *divertissements*. Uso questo termine francese non ignorato dalla critica letteraria, per intendere quei giochi a contenuto lessicale che in Gadda sono molto frequenti. Per esempio, limitandoci alla lettera in esame, rientrano nella fattispecie i due virgolettati: "Il padrone sono me", nonché quel "Sepolcral Basettone" che alluderebbe al Foscolo, ibridando la caratteristica fisica delle grandi basette e la sua opera più ambiziosa, il carne "Dei sepolcri". Va detto che la presenza delle virgolette segnala una complicità tra autore e lettore, in questo caso tra mittente e destinatario.

Abbiamo con ciò dato, in piccolo, un assaggio abbastanza esaustivo di una scrittura che gioca. In una perfetta tautologia (il gioco gioca), la scrittura, negli esempi che abbiamo usato, "si scrive". Ciononostante la sua natura non è solipsista perché ammette, anzi richiede, un altro giocatore, nel caso un lettore/destinatario, che conosca le regole e le possa ricostruire. Ma non solo. Un lettore si pone idealmente come interlocutore ironico dell'autore implicito. Non ci sarebbe gioco senza quest'altra coscienza "specchio", questo doppio ideale che evidentemente sta al gioco. Nelle lettere questo doppio è ovviamente la controparte epistolare (nel nostro caso un intellettuale colto, raffinato quale Citati, ma avrebbe potuto essere Contini, Parise). E tuttavia, quando il gioco è stabilito come dominante, l'interlocutore ironico dev'essere in qualche modo attivato, qualsiasi sia il testo e il genere prescelto.

Sulla base di questi esempi – ma altri se ne potrebbero fare – possiamo stabilire che la dominante di questi testi non è mimetica/realista, né narrativa o vincolata dallo statuto di un genere forte, ma ludica. Una volta determinata la predisposizione ludica che rimanda al gioco, bisogna chiedersi in che relazione essa sia con "umore" e "umoralità" nella scrittura di Gadda e in generale nelle altre scritture espressioniste?

È bene chiarire che in Gadda l'umoralità si declina nell'uso esteso di parodia, satira, ironia, caricatura e paradosso. Seguendo l'indicazione di Pirandello (2004), parlare di "umorismo", concetto che dipende e tuttavia non esaurisce la più vasta categoria di umoralità, significa esaltare quel "movimento della lingua, vivace, libero, spontaneo, immediato" il quale si ha "solo quando la forma volta a volta si crea". Una forma nuova che per Pirandello (2004) era di necessità anti-retorica e che per la sua inclinazione spontaneamente sperimentale, si sarebbe trovata

“nelle espressioni dialettali, nella poesia maccaronica e negli scrittori ribelli alla retorica”. All’inclinazione per la *novitas* formale consegue un atteggiamento critico verso le forme della tradizione; una critica che prenderà sovente le vie del riso, del sarcasmo e della parodia. Forme e modi di cui l’espressionismo, nella tradizione letteraria italiana, nell’accezione discontinua e anacronistica introdotta da Contini, ha fatto ampio uso.

Il riso può naturalmente amareggiare, provocare, scandalizzare, assumendo le forme del sarcasmo e della derisione, come ricorda l’autore siciliano. In Gadda questa sfumatura aspra del ridere è dominante. Ma quali forme prende, a quali strumenti ricorre il sarcasmo, la ribellione e la derisione per esprimersi in letteratura? Concordiamo con Pirandello: il grottesco e il maccaronico sono tra le risorse che l’arte e la letteratura adoperano quando si dispongono alla ribellione, o allo scherno. Scrive Pirandello: “Una forma, press’a poco, o meglio, in un certo senso corrispondente al grottesco nelle arti figurative troviamo nell’arte della parola, ed è appunto lo stil maccaronico: creazione arbitraria, contaminazione mostruosa di diversi elementi del materiale conoscitivo” (PIRANDELLO, 2004).

Certo questa affermazione vale tanto per Gadda quanto per quel suo predecessore lontano che fu Folengo. In Gadda il maccaronico è trionfante. Vedremo di segnalare qui alcuni passi in cui si mostra opportunamente. Discorso che funziona anche per *Baldus*.⁶ Limitandoci alla componente linguistica, il *Baldus* folenghiano è considerato uno dei vertici della poesia maccaronica. Il divertimento, il *ludum* della lingua non è naturalmente fine a se stesso: non lo è in Gadda e non lo era in Folengo, tanto per delineare già una parentela – anche alla lontana – interna all’espressionismo. L’umorosità che caratterizza tanto Gadda

⁶ Che il riso nasconda intenzioni dissacranti e magari anche sovversive lo prova a meraviglia l’esempio di Pasquino, torso marmoreo sopra cui i romani per tradizione apponevano versi anonimi, spesso dissacranti e triviali, rivolgendo così le loro critiche ai poteri (soprattutto a quello Vaticano). Nel *Baldus*, “Pasquino è raffigurato, ormai vecchio, di ritorno dal paradiso e in viaggio verso l’inferno, dove spera d’aprire con maggior fortuna che in cielo una taverna per pontefici, prelati, re e duchi e marchesi e baroni, troppo di rado accolti tra i beati” (BORSELLINO, 1989, p. 48): “Hi sunt, qui riccas faciunt, pinguesque tavernas; / Hi sunt, qui spendunt et possunt spendere scudos. / Procuratorem si quemquam forte videbam, / Sive potestatem, advocatum, sive nodarum, / Vix illud credens clamabam: – O grande miracol!”

quando Folengo si avvale per i suoi effetti di quella “contaminazione mostruosa” di cui ha scritto Pirandello. D'altronde, il programma di *ioca seriis miscere*, era in vigore da ben prima di Folengo: “há uma mescla do estilo joco-sério do fim da Antiquidade, que pode chegar até o burlesco” (CURTIUS, 1996, p. 513).⁷ Nondimeno, questo programma ibrido non si era mai spinto fino alla volontaria deformazione del linguaggio, coscientemente inteso come veicolo di trasmissione di valori, gerarchie, modelli e comportamenti, il che avverrà propriamente con Folengo, Gadda e in generale con gli scrittori registrati da Contini nella tradizione espressionista. Insomma, se la civiltà della tarda classicità e quella medievale, avevano fatto della moderazione anche nel riso un principio inderogabile, dal Rinascimento soprattutto nella sua fase matura, manierista e pre-barocca, questa regola è spesso sovvertita. Ossia il *ludum* linguistico serve le pericolose esigenze della denuncia. Dietro il riso e l'umorosità si cela la polemica, la critica, lo scherno e la ribellione. La letteratura permette, grazie al gioco della finzione di cui i personaggi sono i portavoce, nonché grazie alle maschere del riso e della comicità – altre forme di travestimento –, di dar voce a critiche e accuse di cui, l'autore in prima persona, non poteva assumersi la responsabilità.⁸

Dovremmo ora individuare nell'opera di Gadda uno *specime* che mostri come l'autore lombardo abbia, pure lui, fatto ricorso al maccaronico come veicolo di satira e di un riso ribelle e sferzante. Seguendo il ragionamento di Contini, rileviamo una continuità che riunisce molti autori della corrente espressionista in relazione all'oggetto del riso. Dal Beolco ai poeti laurenziani, dall'espressionismo milanese del Cinquecento al napoletano del secolo seguente, con la conferma contundente nelle parole del Chiabrera su Gian-Jacopo Cavalli, autore della *Çittara Zeneize*, che “per ischerzo ha rappresentate passioni di gente vile in favella disprezzata” (CONTINI, c189a), arrivando per questa via a Gadda, si ride dell'insipienza delle classi più basse. Un'ignoranza che porta alla bruttezza morale, alla viltà e al servilismo. Gadda non risparmia

⁷ “Si ha una mescolanza di stile serio-giocoso dalla fine dell'antichità, che può arrivare al burlesco” (Mia traduzione).

⁸ “é naturale che il monaco Teofilo, forse ribelle, certo non scapestrato, abbia avuto interesse per temi religiosi; tutti i nostri lettori hanno presenti quelli della corruzione del clero e della decadenza dei monasteri, dell'indegnità della corte pontificia e della vacuità delle dispute teologiche” (CHIESA, 2006, p. 8).

nessuno. La “scemenza del mondo”,⁹ “la sozza dipintura della mandra” (GADDA, c1988-1993), la “bestiaggine comune” (GADDA, 2011, v. I, p. 634), sono colpite duramente a partire proprio dal lessico che, come da tradizione, fa il verso alla “gente vile”, servendosi della “favella disprezzata” in termini di espressività caricata.¹⁰ Difficile immaginare un *macaronico* che non si contami con il basso, impiegando le ricche risorse del popolaresco. Gadda ne è consapevole quando scrive: “[i]l popolo [...] secerne continuamente la su’ maccheronea” (SBRAGIA, 2002).

Nella *Cognizione del dolore*, sono molti i momenti in cui il macaronico viene impiegato espressivamente (o espressionisticamente) per rappresentare la bizzarra accozzaglia di genti, in un Maradagàl sudamericano, che è in realtà un doppio-straniante della “civile” e ricca Brianza. Gadda non si fa illusioni, ad ogni latitudine e livello sociale, l’essere umano si mostra per quello che è: ridicolo, stupido, indegno di ogni considerazione e di ogni stima.

La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampero, tra miriadi di sifoni di seltz. La luce del mondo capovolto si beveva le sue folle uricemiche, profumieri in balia del Progreso, uretre livellate dallo seltz. «¡Mozo, tráigame otro sifón!». Una giuliva bischeraggine animava le facce di tutti; le donne, come si grattassero un’acne, o con gesti di bertucce cui sia data tra mano alcuna cacaruetta, si davan la cipria a ogni piatto: mangiavano minestrone e matita. E tutti speravano, speravano, giulivi. Ed erano pieni di fiducia. Oppure, autorevoli, tacevano. A tavolino; petto in fuori, busto eretto; incartonati nell’arnese d’amido dello smoking quasi nel cerotto e nel turgore supremo della certezza e della realtà biologica. Di quando in quando facevano pisciare i sifoni: e il sifone virilmente mingente conferiva alla mano del disoccupato una tal quale gravità. E si gargarizzavano, baritonali, glabri, col collutorio dei ricordi: vantando immaginarie notti e lucri di diamanti rivenduti (ma non mai esistiti): taceva, il visobugia della femmina, circa l’aucupio vero (GADDA, 2011, v. I, p. 693-694).

⁹ Locuzione tratta da Gadda, intorno alla quale Alberto Godioli ha sviluppato il suo libro: “*La scemenza del mondo*”, *Riso e romanzo nel primo Gadda*. Pisa: ETF, 2011.

¹⁰ Gadda, come Molière, fa del popolo un “personnages ridicules”; e come Molière agisce da moralista.

La “gente vile”, da sempre oggetto della satira e del macaronico, viene qui disegnata ricorrendo alla varietà di stile e di linguaggio. Non è solo il registro basso/triviale ad avere il suo peso. L’espressionismo, anzi, si produce dalla giustapposizione violenta di ciò che è alto e di ciò che è basso. Alta, in questo caso, può dirsi la costruzione tesa e drammatica della sintassi; le frasi nominali; la pos-posizione del verbo, “oppure, autorevoli, tacevano”; alcuni fenomeni di riperizione, “e tutti speravano, speravano giulivi”. Bassa, ovviamente la materia trattata, quella “sarabanda famelica” e vorticante che rimanda al popolo senza volto dei frequentatori di bar e ristoranti, di cinema e teatri, che sono spesso il bersaglio della satira gaddiana. Il *macaronico* comunemente inteso, ossia, quello stile che in Gadda si estrinseca nella “continuità storica del plurilinguismo, consistente, tra l’altro, in italiano letterario, venato di arcaismi, tecnicismi e linguaggi speciali, dialetti e, saltuariamente, lingue straniere” (SBRAGIA, 2002), è presente in varie soluzioni. Si osservi, p.e., l’uso del castigliano, in “pampero”, “Progreso” e “cacaruetta”, che facendo corpo con il piano dell’enunciazione, persegue finalità tutt’altro che mimetiche, semmai sonore e espressioniste. Anche la citazione diretta in castigliano, nel caso l’imperativo con cui si chiama il “Mozo”, ha una sua ragione d’essere nella babelica interferenza delle lingue e dei loro strati, più che accompagnare la logica della narrazione.

Per quanto riguarda gli apporti dall’alto, ossia dalla letteratura, spiccano quel sifone “virilmente mingente”, che imita la costruzione participiale latina, e “l’aucupio vero” [aucupio, dal lat. *aucupium*: compl. di *avis*, “uccello” e tema di *capere*, “prendere”. Ossia, caccia agli uccelli per mezzo di reti]. Inoltre Gadda ricorre all’uso di inserti di chiara *koinè* toscana, “una giuliva bischeraggine”, per ribadire il contesto popolare cui la scena rimanda e attraverso la giustapposizione e interferenza di lingue, dialetti e gerghi (anche tecnici), realizzare la caratteristica miscela linguistica.

Infine, incontriamo gli usuali sconfinamenti nei tecnicismi e nei linguaggi speciali: “la luce del mondo capovolto si beveva le sue folle uricemiche”. L’aggettivo appartiene al linguaggio della medicina. Abbiamo poi l’uso raro del verbo “gargarizzare”, la cui origine è latina e che si include, nell’enciclopedia gaddiana, al campo semantico dell’espressività popolare. La vitalità del *macaronico* è insomma dimostrata, così come la sua finalità di trasgressione dei codici linguistici nazionali e extra-nazionali.

3 Sull'umoralità in Gadda

Abbiamo già considerato come la categoria dell'umoralità sia più estesa di quella dell'umorismo. Per umoralità intendiamo una disponibilità della scrittura a continui e repentini cambiamenti di registro, di lessico, di prospettiva, di situazione enunciativa, perfino di lingua e di scene. Quella italiana è d'altronde una patria ricca in "umori" letterari o letterati: "E l'Italia ebbe ai suoi tempi le Accademie degli Umorosi a Bologna ed a Cortona e degli umoristi in Roma" (PIRANDELLO, 2004).

L'umore, fin dalla tarda antichità, è messo in relazione molto concretamente con i fluidi corporei. In tal senso, si riteneva che la buona o la cattiva disposizione morale di un uomo derivasse dalla qualità degli umori circolanti nel suo corpo. Pirandello, nel suo saggio sull'Umorismo, scrive: "La parola umore derivò a noi naturalmente dal latino e col senso materiale che essa aveva di corpo fluido, liquore, umidità o vapore, e col senso anche di fantasia, capriccio o vigore" (PIRANDELLO, 2004). E aggiunge: "Li uomini – si legge in un vecchio libro di mascalcia, – hanno quattro umori: cioè lo sangue, la collera, la flemma e la malinconia: e questi umori sono cagione dell'infermità degli uomini" (PIRANDELLO, 2004).

Che siano "cagione di infermità degli uomini" non è notazione peregrina. La malattia del soma che sarà poi malattia della psiche, ci dice qualcosa del legame che continua a sussistere tra umori, umoralità e umorismo. L'umoralità e gli umori che la critica dovrebbe confinare all'ambito della scrittura, vengono attribuiti all'individuo. Contini (c1989b) ha reso testimonianza di questa attitudine centrifuga, e un po' perversa, nella sua celebre formula di "arte macaronica esercitata su una materia freudiana". La formula tiene insieme malattia, psicologia e letteratura. Invece per noi, la teoria dei quattro umori (come quella dei quattro sensi delle scritture) non ha bisogno di un corpo, sia esso di autore o di persona comune, né di una psiche autoriale o meno. Sul piano dell'auto-teorizzazione, le "note critiche" di Gadda redatte in data 24 marzo 1924, facenti parte del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, riflettono sul tema del "riso":

Le maniere che mi sono più famigliari sono la (a) logico-racionalistica, paretiana, seria, celebrata – E la (b) umoristico-ironica, apparentemente seria, dickens-panzini. Abbastanza bene la (c) umoristico seria manzoniana; cioè lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, non al modo di

esprimerli: l'espressione è seria, umana: (vedi i miei diari, autobiografie). Posseggo anche una quarta maniera (d), enfatica, tragica, "meravigliosa 600", simbolistica [...] – Finalmente posso elencare una quinta maniera (e), che chiamerò la maniera cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione – innocenza – ingenuità (GODIOLI, 2011, p. 28).

Godioli (2011) fa giustamente notare come due delle cinque maniere siano definite "umoristiche". Le altre invece si iscrivono in una generica umoralità, la quale richiede il continuo movimento e intercambio delle maniere. Il tentativo di enumerazione e catalogazione rientra probabilmente nella prima maniera, la "logico-razionalistica", la quale tuttavia si confronta con la propria impotenza e con l'incapacità di dare un ordine alle maniere che la scrittura produce in una variazione continua e imprevedibile. Di questa vitale sregolatezza delle maniere, come anche dal suo tentativo "celebrale e razionale" di contenerle, si nutre l'espressionismo di Gadda.

In conclusione, umore, umoralità, umorismo appartengono alla scrittura. L'espressionismo circoscrive, per tanto, un'aria di famiglia tra testi che, nella storia letteraria italiana, più hanno esaltato forme, modi e maniere dissacranti e trasgressive per l'originalità e l'incontenibile forza della scrittura.

Referências

BORSELLINO, Nino. *La tradizione del comico: letteratura e teatro da Dante a Belli*. Milano: Garzanti, 1989.

CARMINA, Claudia. *L'epistolografo bugiardo*. Carlo Emilio Gadda. Acireale: Bonanno, 2007.

CHIARINI, Paolo. L'arcipelago espressionista. In: MITTNER, Ladislao. *L'espressionismo*. Bari: Laterza, 2005. p. I-XXXII.

CHIESA, Mario. Introduzione al *Baldus*. In: FOLENGO, Teofilo. *Baldus*. Torino: Utet, 2006.

CONTINI, Gianfranco. Introduzione alla *Cognizione del dolore*. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, c1989a. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/continicognizione.php>>. Accesso: 2 giugno 2015.

CONTINI, Gianfranco. Lo strano ingegner Gadda. In: GADDA, Carlo Emilio. *Romanzi e racconti*. A cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti. Milano: Garzanti, 2011. v. I, p. XIII-XXV.

CONTINI, Gianfranco. Primo approccio al “Castello di Udine”. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, c1989b. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/continiudine.php>>. Accesso: 22 dic. 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Traduzione Paulo Ronái. São Paulo: EDUSP, 1996.

FUSARO, Diego. J. Derrida, l'avvenimento della scrittura. [s.n.t.], [s.d.]. Disponibile in: <<http://www.filosofico.net/derrida7.htm>>. Accesso: 18 mar. 2016.

GADDA, Carlo Emilio. La cognizione del dolore. In: GADDA. *Romanzi e racconti*. A cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti. Milano: Garzanti, 2011. v. I, p. 565-769.

GADDA, Carlo Emilio. Tendo al mio fine (1). *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, c1988-1993. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/tendofine.php>>. Accesso: 25 apr. 2016.

GADDA, Carlo Emilio. Lingua letteraria e lingua dell'uso. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, 1942. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/lingualetterariauso.php>>. Accesso: 31 ago. 2016.

GADDA, Carlo Emilio. *Un gomitolo di concause*. Lettere a Piero Citati (1957-1969). Milano: Adelphi, 2013.

GODIOLI, Alberto. “*La scemenza del mondo*”: riso e romanzo nel primo Gadda. Pisa: Edizioni ETF, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. L'umorismo. [s.n.t.], 2004. Disponibile in: <http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm>. Accesso: 19 febr. 2016.

SBRAGIA, Albert. Macaronico. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, 2002. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/maccheronsbrag.php>>. Accesso: 22 dic. 2015.

Religiosidad y Poesía en Rubén Darío

Religiosity and Poetry in Rubén Darío

Darío Gómez Sánchez

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco / Brasil

dajego@hotmail.com

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!..

(Lo fatal)

Resumen: El presente artículo propone una lectura de la obra poética de Rubén Darío desde la temática de la religiosidad con la intención de evidenciar el conjunto de creencias y prácticas devocionales manifiestas en su poesía. Luego de una breve contextualización sobre el Modernismo hispanoamericano se desarrollan tres acepciones de religiosidad: cristianismo, hedonismo y esoterismo, basadas, respectivamente, en el culto a Jesús, la mujer y la armonía universal, las cuales acaban confluyendo en una visión sincrética de lo divino. Esta lectura “religiosa” de la obra daríana nos permite concluir que el poeta nicaragüense hizo de su arte no sólo una forma de teosofía, sino que comulgó con la idea de hacer de la poesía una religión de la modernidad.

Palabras clave: Rubén Darío, Modernismo, cristianismo, erotismo, esoterismo.

Abstract: The purpose of this paper is a reading of the poetry of Ruben Dario from the perspective of religiosity with the intention of evidencing the set of beliefs and devotional practices manifest in his creation. After a brief contextualization of the Spanish-American Modernism, three meanings of religiosity are developed: Christianity, hedonism and esotericism, based, respectively, in the worship of Jesus, women and universal harmony, which end up coming together in a syncretic vision of the divine. This “religious” reading of dariano work allows us to conclude that the nicaraguan poet did his work not only a form of theosophy, but communed with the idea of making poetry a religion of modernity.

Keywords: Ruben Darío, Modernism, Christianity, erotism, esotericism.

Recebido em 29 de abril de 2016.
Aprovado em 28 de julho de 2016.

Introducción

Subjetividad trascendente y musicalidad original son los dos grandes aportes del Modernismo hispanoamericano a la poesía lírica en lengua española. Es claro que tal poesía ya tenía una música propia, basada en la medida del verso (predominantemente octosílabo y endecasílabo); pero el Modernismo explora nuevas medidas (dodecasílabos y heptadecasílabos, por ejemplo) y, principalmente, coloca su énfasis no en el metro sino en el ritmo. A lo que se suma la vivencia de la creación poética como una experiencia total, no sólo verbal y subjetiva sino trascendental y cósmica; experiencia cuya misión consiste en recuperar la unidad del ser escindido mediante la revelación de las correspondencias universales a partir del símbolo o la imagen poética.

La argumentación de estos presupuestos reclamaría, entre otros desarrollos, la caracterización del tono confesional y la tradición popular como trazos del (pseudo)romanticismo español, y de la actitud decadentista y la visión metafísica como rasgos del (ultra)romanticismo francés; todo lo cual acaba contribuyendo al deseo de independencia estética y a la asimilación de la sensibilidad moderna en el grupo de poetas que dan origen al Modernismo hispanoamericano. Pero tal caracterización no es el objetivo de este trabajo. Nos motiva, en cambio, conmemorar el

centenario de la muerte de Félix Rubén García Sarmiento, el gran Rubén Darío (1867-1916), proclamado y autoproclamado como fundador de: “el movimiento de libertad que me tocó iniciar en América”, según él mismo afirma. Y para ello vamos a detenernos en un aspecto de su obra que, si bien está relacionado con el Modernismo, trata más bien de la reflexión y superación de la efímera condición humana por medio de la poesía.

Y es que en esta efeméride de su desaparición física recordamos la imagen de una fotografía en la cual aparece Rubén Darío, con la angustia de un moribundo, abrazando fuertemente un viejo crucifijo. ¿Cómo es posible – nos preguntamos – que un hombre que se caracterizó por su refinamiento y hedonismo, al final de su vida, cifre toda su esperanza en un objeto religioso tan popular y dramático? – Una posible “respuesta” literaria aparece en el párrafo final de la famosa novela decadentista de Jorys Karl Huysmans, “*À Rebours*” (1884, titulada “A contrapelo” en la versión española) – la cual seguramente leyó nuestro poeta – cuando el protagonista Jean Floressas des Esseintes dice:

Ah, me falta coraje y el corazón me arrastra. – Señor, ten piedad de este cristiano que duda, de este incrédulo que desearía creer, de este galeote de la vida que se embarca solitario, en plena noche, bajo un firmamento que ya no iluminan los consoladores faroles de la vieja esperanza”. (HUYSMANS, 2004, p. 366)

Es, entonces, pensando en aquella imagen del poeta en agonía abrazado al crucifijo que decidimos hablar de religión y poesía para evocar la memoria de Darío. Pero advirtiendo que él, como muchos otros grandes del Modernismo, es varios poetas en uno: el Darío de *Azul* (1888) es un precursor de eclécticas búsquedas; el autor de *Los Raros* (1896) es más un apólogo del simbolismo y el de *Prosas Profanas* (1896) es el modernista cosmopolita a ultranza; el bardo de *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) está más cerca de la una depurada interioridad romántica. Por eso no es posible hablar de religión en la poesía de Darío en un sentido único o específico. Mejor será hablar de religiones, o incluso de religiosidad, para intentar abarcar con esa denominación la diversidad de creencias espirituales presentes, de manera complementaria o contradictoria, explícita o metafórica en la obra de quien ha sido llamado “Príncipe de las letras castellanás” y “Padre del Modernismo”.

Religiosidad y cristianismo

¡Mi sendero elijo
y mis ansias fijo
por el crucifijo!
Mas caigo y me ofusco
por un golpe brusco,
en sendas que busco.
("Salmo")

Tanto en su vida como en su obra, Rubén Darío se opone al ateísmo racionalista y evidencia una fuerte personalidad religiosa que, en un primer momento, podríamos asimilar con la fe cristiana. Sus biógrafos coinciden en afirmar que era un lector asiduo de la Biblia y no son pocos los poemas que lo confirman: personajes del antiguo testamento como Abraham, Job, Moisés o Salomón ("La ley escrita"), mujeres como Ruth ("Heraldos"), Ester, Dalila o la reina de Saba ("Divagación"), o temas como el libro de El cantar de los cantares ("Poema de la adolescencia") o el Eclesiastés ("Gaita galaica"), son algunos de los múltiples ejemplos. Con todo, en su diversidad, la poesía de Darío está lejos de ser una profesión de fe o apología del cristianismo.

Un inventario detallado de las alusiones daríanas a personajes o temas bíblicos, especificando su correspondiente referente en el libro judeocristiano, es realizado por Francis Very en su artículo "Rubén Darío y la biblia"; y un trabajo semejante, aunque menos minucioso, pero más explicativo, es propuesto por Concha Meléndez en su ensayo "La voz de la biblia en Rubén Darío", donde afirma:

No caminó en el mundo de la biblia con el deslumbramiento transitorio de otros mundos: la Grecia de los griegos que amó menos que la de Francia; las tierras que llamó solares o el mundo de sus viajes imaginarios "a un vago oriente por entrevistados barcos" preciosista e artificial. Su mundo bíblico fue más seguro y prometedor. No salió nunca de él como del encantado mundo de *Prosas Profanas* porque buscó hasta el fin su luz en los profetas y salmistas, en las alegorías y las parábolas y, sobre todo, en Aquél que es gloria y revelación en el inmenso relato y a Él confió su más alta esperanza" (MELENDEZ, 1995, p. 152)

Nuestra conclusión, sin embargo, coincide más con afirmaciones como la de Torres Rioseco de que “Darío no fue poeta católico, aunque fue hombre católico” y la de Crispo Acosta, según la cual el catolicismo de Darío “no fue sino una forma aguda y perversa de su voluptuosidad”, ambos citados por Carlos Very (1952, p.153) al final de su referido inventario. Desde nuestra lectura, la abundancia de referentes bíblicos no es evidencia de una identidad religiosa específica o una profesión de fe “en aquel que es gloria y revelación”, y sí apenas una manifestación de erudición libresca o, en el mejor de los casos, uno más de los elementos de búsqueda de universalidad tan frecuentes en la poesía daríana en particular y en el exotismo modernista en general.

Con todo, es posible encontrar algunos poemas donde la referencia cristiana supera esa característica de erudición bíblica y se convierte en tema de reflexión poética, e incluso en posibilidad de redención humana, pero nunca al punto de asumirse como credo religioso definitivo. En “Los Motivos del Lobo”, por ejemplo, el animal personificado reclama a *El varón que tiene corazón de lis,/ alma de querube, lengua celestial,/ el mínimo y dulce Francisco de Asís*, por la maldad y la mezquindad de los hombres, y el santo no tiene otra opción que aceptarlo y resignarse:

[...]

Mas empecé a ver que en todas las casas
estaban la Envidia, la Saña, la Ira,
y en todos los rostros ardían las brasas
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.
Hermanos a hermanos hacían la guerra,
perdían los débiles, ganaban los malos,
hembra y macho eran como perro y perra,
y un buen día todos me dieron de palos.

[...]

El santo de Asís no le dijo nada.
Le miró con una profunda mirada,
y partió con lágrimas y con desconsuelos,
y habló al Dios eterno con su corazón.
El viento del bosque llevó su oración,
que era: Padre nuestro, que estás en los cielos...
(Los motivos del lobo)

La figura central de Jesucristo aparece en varios poemas. Es el caso de “Spes”, en *Cantos de Vida y Esperanza*, donde se le invoca

como última posibilidad de redención ante la obsesión de la culpa. Y aunque la referencia a Jesús es explícita, no deja de ser significativo el hecho de que en el título se haga alusión a una divinidad griega: Spes, dios de la esperanza, con lo que se coloca en entredicho la exclusividad del dogma cristiano.

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
 óyeme; Sembrador de trigo, dame el tierno
 pan de tus hostias; dame, contra el sañudo inferno,
 una gracia lustral de iras y lujurias.

Dime que este espantoso horror de la agonía
 que me obsede, es no más de mi culpa nefanda,
 que al morir hallaré la luz de un nuevo día
 y que entonces oiré mi “¡Levántate y anda!”
 (Spes)

Pero la búsqueda de salvación por la fe cristiana no es solo una necesidad individual, también es una posibilidad de redención colectiva, como se expresa en “Canto de Esperanza”, donde una atmósfera de guerra y desolación apocalíptica antecede la invocación del dios humanizado:

[...]
 ¡Oh, Señor Jesucristo! ¿Por qué tardas, qué esperas
 para tender tu mano de luz sobre las fieras
 y hacer brillar al sol tus divinas banderas?

Surge de pronto y vierte la esencia de la vida
 sobre tanta alma loca, triste o empedernida,
 que amante de tinieblas tu dulce aurora olvida.

Ven, Señor, para hacer la gloria de Ti mismo;
 ven con temblor de estrellas y horror de cataclismo,
 ven a traer amor y paz sobre el abismo.

[...]
 (Canto de Esperanza)

Por los ejemplos citados, es posible pensar que la reflexión sobre la condición humana basada en preceptos cristianos es más propia de la producción poética final de Rubén Darío, a partir de la publicación de *Cantos de vida y esperanza*; mientras que lo que hemos denominado erudición bíblica sería más característica de *Prosas profanas*, en la fase

plenamente modernista. Pero lo que nos interesa destacar es que, tanto en el uso accidental de referentes bíblicos como en la invocación justificada a la figura de Jesús, Darío no se compromete con el cristianismo. En ambos casos hay una valoración relativa de tal credo e incluso un dejo de duda y escepticismo ante la anunciada salvación; duda reforzada por la constante y expresiva ausencia de Cristo. En esa perspectiva, Darío establece con el cristianismo una relación, bastante singular, de aproximación y rechazo. Es como si, poéticamente, Jesús apareciese como una alternativa a la búsqueda de sentido vital, una posibilidad para superar la angustia de la existencia individual y de la imperfección humana, pero una alternativa que nunca se concreta porque Jesús no ofrece una respuesta concreta a las demandas espirituales del poeta.

Religiosidad y erotismo

Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.
(En el país de las alegorías...)

La búsqueda insatisfecha de la redención cristiana puede ser pensada como uno de los extremos de la contradicción existencial manifiesta en la poesía de Darío. En el otro extremo está la búsqueda permanente del placer. En esta segunda alternativa, la suya será una religión del placer – inspirada en el dandismo decimonónico –, y más exactamente del placer erótico. Así, en la obra dariana, especialmente en *Cantos de vida y esperanza*, los extremos del cristianismo y el hedonismo se alternan, y ante la tentación del placer sin límites aparece la obsesión por la gracia divina; o, en otros momentos, como en el caso de *Prosas profanas*, los extremos se fusionan y la divinidad se materializa en una deidad femenina.

El placer, y más exactamente el placer que ofrece la mujer, es motivo principal de la fase modernista de Darío y tema recurrente de la crítica que de ella se ocupa. Ensayo magistral sobre el asunto es “El caracol y la sirena” de Octavio Paz, escrito en 1963 y en el cual el poeta mexicano afirma:

El placer es el tema central de *Prosas profanas*. Sólo que el placer, por ser un juego, es precisamente un rito del que no están excluidos el sacrificio y la pena. El dandismo, decía Baudelaire, linda con el estoicismo. La religión del placer es una religión rigurosa. Yo no reprocharía al Darío de *Prosas profanas* el hedonismo sino la superficialidad. La exigencia estética no se convierte en rigor espiritual. En cambio, en los mejores momentos, brilla la pasión, *luz negra que es más luz que la blanca*. La mujer lo fascina. Tiene todas las formas naturales: colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es vestidura. Es un surtidor de imágenes: en el lecho *se vuelve gata que se encorva* y al desatar sus trenzas asoman, bajo la camisa, *dos cisnes de negros cuellos* Es la encarnación de otra religión. (PAZ, 1964, p. 10)

La omnipresencia de la mujer como tema y motivo de inspiración – *La mejor musa es la de carne y hueso* – nos permite hablar del erotismo como una manifestación de la religiosidad modernista. Efectivamente, gran parte de la obra dariana puede ser leída como una invocación a la vida y a la naturaleza encarnadas en la mujer, objeto de idolatría poética:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
 –dijo Hugo–, ambrosía más bien ¡oh maravilla!
 La vida se soporta,
 tan doliente y tan corta,
 solamente por eso:
 ¡roce, mordisco o beso
 en ese pan divino
 para el cual nuestra sangre es nuestro vino!
 En ella está la lira,
 en ella está la rosa,
 en ella está la ciencia armoniosa,
 en ella se respira
 el perfume vital de toda cosa.
 [...]
 Pues en ti existe primavera para el triste,
 labor gozosa para el fuerte,
 néctar, Ánfora, dulzura amable.
 ¡Porque en ti existe
 el placer de vivir hasta la muerte
 ante la eternidad de lo probable!
 (Carne celeste, carne de la mujer...)

Versión secular del culto a María, presente ya en los orígenes de la poesía castellana, la divinización de la mujer en Darío se hace evidente en el uso de un léxico que no pocas veces mistura religión y erotismo, liturgia y lujuria, virtud y pecado o, en otras palabras, lo cristiano y lo profano, lo sagrado y lo pagano. A propósito, Octavio Paz nos recuerda que el título de *Prosas profanas* causó irritación, precisamente, por ser una mezcla de erudición y sacrilegio:

Llamar *prosas* –himnos que se cantan en las misas solemnes después del Evangelio – a una colección de versos predominantemente eróticos era, más que un arcaísmo, un desafío. El título, por otra parte, es una muestra de confusión deliberada entre el vocabulario litúrgico y el del placer. Esta persistente inclinación de Darío y otros poetas está muy lejos de ser un capricho; es uno de los signos de la alternativa fascinación y repulsión que experimenta la poesía moderna ante la religión tradicional. (PAZ, 1964, p.9)

Y por ese camino, que lleva simultáneamente al erotismo y la religiosidad, Rubén Darío se encuentra con la poesía mística que tanta importancia tiene en la tradición hispánica; pero una mística no en el sentido idealista cristiano que une el alma del pecador con la presencia de Jesús, sino un misticismo más heterodoxo, de raíz oriental, que une el poeta a su amada, o mejor será decir, a su deseada, pues la mujer dariana está lejos del platonismo y muy cerca de la realidad corporal. Síntesis poética de esta fusión mística entre el hombre y la mujer es “Ite, Missa est”, poema donde la mujer aparece como objeto de atracción, sufrimiento y trascendencia, por lo que sería posible realizar su lectura en analogía con las fases del misticismo ortodoxo de purgación, iluminación y revelación:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar:
su risa en la sonrisa suave de Monna Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
 apoyada en mi brazo como convaleciente
 me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;
 apagaré la llama de la vestal intacta
 ¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!
 (Ite missa est)

Pero menos que una lectura alegórica de la poesía erótica de Rubén Darío, lo que realmente nos interesa es pensar como esta divinización de la mujer permite superar la contradicción existente entre un cristianismo irrealizado por la falta de convicción y un hedonismo insatisfecho por la búsqueda de redención. Y aquí retomamos la conclusión de Octavio Paz según la cual la cosmología de Darío “culmina en un misticismo erótico: hace de la mujer la manifestación suprema de la realidad plural” (PAZ, 1964, p.14). En el universo dariano, cristianismo y hedonismo se fusionan en el culto femenino. La pasión por la mujer se convierte en una forma de adoración a dios, en ella está la afirmación vital y la salvación trascendente.

Sin embargo, en diversos momentos y en no pocos versos, reaparecen elementos de la tradición cristiana y emergen otras concepciones espirituales más heterodoxas – con antecedentes en el Simbolismo y contemporáneas al movimiento modernista –, por lo que no es posible reducir o superar la contradicción presente en la poesía dariana en términos de un misticismo erótico.

Religiosidad y esoterismo

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
 Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
 Voy bajo tempestades y tormentas
 ciego de sueño y loco de armonía.

(Melancolía)

En su estudio sobre el pensamiento religioso del padre del modernismo Thomas Ward afirma:

La razón por la cual vivimos, según lo que podemos ver en la poesía de Darío, es para evocar conscientemente a Dios, y como ya queda dicho, se necesita a la mujer para hacerlo. Por esta razón, según la doctrina panteísta, la mujer, como el hombre, como todo el mundo, es emanación de Dios. (WARD, 1989, p. 373).

Desde esta perspectiva, el misticismo erótico deriva hacia un Panteísmo o animismo, hacia la creencia en una fuerza que todo lo anima, que todo lo abarca, y que permite superar la oposición entre la consagración del placer y la redención cristiana. Según la afirmación de Juan Bosco (2015, p. 11) “El Dios de Darío, en el sentido práctico, era el mismo que el del filósofo alemán Arthur Schopenhauer: una voluntad intensa que anima a todo el Universo”. Para el Panteísmo todos los seres se funden en uno; hombre y mujer, cuerpo y alma, dios y el mundo son lo mismo. Todo es Dios, Dios es Todo y el mundo es el Gran Todo.

[...]
Y con la voz de quien aspira y ama,
clamé: “¿Dónde está el dios que hace del lodo
con el hendido pie brotar el trigo

que a la tribu ideal salva en su éxodo?”
Y oí dentro de mí: “Yo estoy contigo
y estoy en ti y por ti: yo soy el Todo”
[...]
(Revelación)

Así como Walt Whitman, renovador del ritmo en lengua inglesa, el renovador del ritmo poético en lengua castellana expresa una profunda creencia en la naturaleza como divinidad. Ambos intentan expresar el alma que está en cada realidad y relacionan las percepciones de los sentidos con un universo metasensorial, y ambos, como Baudelaire, conciben la realidad como un conjunto de correspondencias cifradas que es necesario descifrar. ¡*Torres de Dios!* ¡*Poetas!*, dice el nicaragüense, para quien la poesía se presenta como la respuesta a la pregunta por la divinidad, divinidad que está presente en la unidad que todo vincula.

Y en ese animismo panteísta está implícito, en la poesía de Darío y por influencia del Simbolismo, cierta tendencia al ocultismo, es decir, la creencia en fuerzas misteriosas o fantasmagóricas presentes en el mundo.

[...]

Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas
 tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
 toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
 en cada átomo existe un incógnito estigma;
 cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
 y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
 el vate, el sacerdote, suele oír el acento
 desconocido; a veces enuncia el vago viento
 un misterio; y revela una inicial la espuma
 o la flor; y se escuchan palabras de la bruma;
 y el hombre favorito del Numen, en la linfa
 o la ráfaga encuentra mentor – demonio o ninfa.

[...]

(Coloquio de los Centauros)

A propósito de este poema, Frans Van den Broek escribe un interesante artículo titulado: “El coloquio de los centauros” de Rubén Darío: esoterismo y modernismo” en el que analiza, entre otras características del esoterismo, las correspondencias producto de la interrelación de todo con todo, el alma de la naturaleza viviente que no se explica por leyes físicas, la existencia de un mundo intermediario donde habitan los arquetipos y el reconocimiento de una matriz o tradición primordial originaria que une todas las religiones, y concluye:

El poema mismo está concebido como un escenario imaginal-mítico, donde aparecen los centauros y encarnan simbólica y verbalmente distintas posturas dentro del pensamiento esotérico. Las ideas de correspondencia y de Naturaleza viviente atraviesan todo el poema y, hasta cierto punto, lo sostienen. Menos claramente patentizada se encuentra la idea de concordancia, aquella que supone una *philosophia perennis* subyacente a toda manifestación religiosa o espiritual. Es posible, sin embargo, inferirla tanto de la práctica poética de Darío, como del entramado de ideas y posturas filosóficas expuestas en el poema [...]. En resumen, podemos afirmar sin temor que ‘El Coloquio’ puede considerarse un poema esotérico según los criterios presentados al inicio de este trabajo, con la acotación de que lo es no de manera exclusiva. (BROEK, 2006, [s.p.]

Pero si bien en la poesía de Darío es posible establecer relaciones – “no de manera exclusiva” – con el panteísmo que todo lo concilia y con el esoterismo que hace del poeta un iniciado, su compleja religiosidad vincula también elementos del pitagorismo, los cuales pueden ser directamente relacionados con la ambición estética del Modernismo: en las correspondencias que revelan el misterio del cosmos hay una sinfonía universal, y es esa sinfonía infinita que la musicalidad del verso modernista pretende expresar. De hecho, para la filosofía pitagórica, el conocimiento de dios sólo es posible por medio de la percepción de la sinfonía del universo y tal proceso ocurre “cuando el alma se vierte por medio de la armonía de la música celestial”. (WARD, 1989 p.365).

Para Darío la música debe entenderse en un sentido trascendental, relacionado con una visión de mundo y de la creación poética: “en la base de esta visión está el concepto pitagórico de un principio ordenador o unificador que rige el universo animado, el cual, cuando no es directamente identificado como música, es aludido con cuatro términos relacionados: armonía, número, ritmo e idea.” como explica Raymond Skeyrme (1975 *apud* MARSIGLIA, 2009, [s.p.]). Además de la omnipresencia de la música en sus diferentes acepciones, la relación de Darío con el Pitagorismo también puede ser detectada en la reiteración de conceptos como “luz” y “fuego” o “nostalgia” y “recuerdo celeste”, según el exhaustivo trabajo de Carolyn Tamburo (1981, p. 21). Pero lo que por el momento nos interesa destacar es la frecuente relación entre música, acción y pensamiento como eje poético fundamental en la visión religiosa o espiritual del poeta nicaragüense, como queda evidente en una de sus composiciones más celebres:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones

Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;

mata la indiferencia taciturna
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna.
(Ama tu ritmo...)

Para algunos críticos como Octavio Paz y Pedro Salinas el pitagorismo es sólo una faceta de la espiritualidad dariana, la cual es finalmente superada o transformada en un erotismo místico o panerotismo. Sin embargo, desde nuestra lectura, dada la innegable permanencia de la duda ante la (im)posibilidad de la redención cristiana y, principalmente, dada la manifiesta vocación por la expresión poética como realización del ser; dada, en fin, la condición modernista del poeta y con ella su valoración de la musicalidad y la trascendencia, más válido sería pensar que la apología pitagórica del ritmo es mucho más abarcadora –en forma y contenido– que el destacado erotismo místico. Como afirma el mismo Paz (1964, p.8): “El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo”.

También es cierto que tanto el pitagorismo como el panerotismo y otras variantes del esoterismo presentes en la poesía de Darío pueden ser consideradas como una manifestación más de su “galicismo de la mente”, según la clásica expresión de Juan Valera (2002, p. 5). En efecto, la preocupación por una dimensión espiritual es una característica definitiva de la poesía simbolista francesa –especialmente de Verlaine y Mallarmé –, la cual se fundamenta en la idea de que el mundo es un misterio a descifrar, buscando con tal precepto hacer resistencia al positivismo y materialismo excesivos y a la desvalorización de lo trascendental en el contexto de industrialización que caracteriza las últimas décadas de siglo XIX. Y es seguramente allí donde Darío encuentra los tópicos del enigma y la armonía que evidencian la tendencia pitagórica en su poesía – y a los cuales agrega algunos elementos del catolicismo de origen hispánico. En ese sentido podríamos concluir, no sólo que la religiosidad dariana tiene una fundamentación histórico-cultural, como también que tal religiosidad es más una reproducción o una refundición de la estética simbolista y, por lo mismo, un artificio más de su creación poética.

Pero ni el contexto histórico cultural del Simbolismo francés y su influencia en el Modernismo hispanoamericano, ni el carácter imitativo de la religiosidad en la estética de Darío han sido el centro de atención de esta reflexión. Tampoco nos hemos ocupado de la vigencia o actualidad de su obra, cuestionable sin duda alguna. Lo que hemos tratado con este

artículo es hacer explícitos algunos trazos de la religiosidad en la poesía dariana como una forma de rendirle un homenaje al renovador de las letras castellanas en el centenario de su fallecimiento.

En tal sentido, y prescindiendo de prioridades o exclusividades, es posible concluir que la religión Darío es un sincretismo que reúne desde el cristianismo primitivo hasta el pitagorismo, pasando por el erotismo místico y el esoterismo. De hecho, sus creencias teosóficas son una manifestación más de sus profundas dualidades, lo que lo lleva a colocar en un mismo plano lo sagrado y lo profano, lo carnal y lo espiritual. Darío hace de la poesía el espacio para la conciliación de contrarios, para la realización de la unidad en la diversidad.

[...]

Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita.
El Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita.

[...]

(Yo soy aquel...)

Y la divinidad, entonces, no es un dios antropomorfo o ni siquiera un alma que se manifiesta en todas las cosas, es la armonía, el arte, la poesía.

Referencias

BOSCO C., Juan. La religiosidad en Rubén Darío. *La prensa*. Managua, 21 mar. 2015. Disponible en: <<http://www.laprensa.com.ni/2015/03/21/opinion/1802403-hla-religiosidad-en-ruben-dario>>. Acceso: 05 feb. 2016.

BROEK, Fans van Den. “El coloquio de los centauros” de Rubén Darío: esoterismo y Modernismo. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 32, 2006. Disponible en: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/centauro.html>>. Acceso en: 30 mar. 2016.

HUYSMANS, J. K. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2004.

MARSIGLIA, Edith. Rubén Darío y su vinculación con el Pitagorismo. *Magazine modernista*, n. 12, ago. 2009. Disponible en: <<http://magazinmodernista.com/2009/08/10/ruben-dario-y-su-vinculacion-con-el-pitagorismo/>>. Acceso en: 20 abr. 2016.

MELLENDEZ, Concha. La voz de la biblia en Rubén Darío. In: _____. *Antología y cartas de sus amigos*. Selección y prólogo de Mariano Feliciano Fabre. San Juan: Ed. Universidad de Puerto Rico, 1995. p. 152-171.

PAZ, Octavio. El caracol y la sirena. *Revista de la Universidad de México*, n. 4, p. 4 a 15, Dic. 1964. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/8420/9658>. Acceso: 29 ene. 2016.

RUBEN DARIO. *Poesía*. La Habana: Ed. Arte y literatura, 2004.

TAMBURO, Carolyn. Aspectos olivados del pitagorismo rubendariano. *Mester*, University of California, v. 10, n. 1, p. 21-32, 1981. Disponible en: <<http://escholarship.org/uc/item/7r9881rb#page-1>>. Acceso en 22 mar. 2016.

VALERA, Juan. Carta a Rubén Darío. In: DARÍO, Rubén. *Azul*. México: Porrúa, 2002. p. 3-16.

VERY, Francis. Rubén Darío y la biblia. *Revista iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura iberoamericana, University of California, Berkeley, Tomo XVIII, n. 35, p. 141-155, feb./dic. 1952.

WARD, Thomas. El pensamiento religioso de Rubén Darío: un estudio de Prosas profanas, y Cantos de vida y esperanza. *Revista Iberoamericana*, v. 55, n. 146-147, p. 363-375, 1989. Disponible en: <<http://red.pucp.edu.pe/riel/biblioteca/el-pensamiento-religioso-de-ruben-dario-un-estudio-de-prosas-profanas-y-cantos-de-vida-y-esperanza/>>. Acceso en: 03 mar. 2016.

La transculturación de la guerra interna peruana en tres traducciones de *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo

The transculturation of peruvian internal war in three translations of Santiago Roncagliolo's Abril rojo

Erwin Snauwaert

KU Leuven, Leuven, Bélgica

erwin.snauwaert@kuleuven.be

Resumen: Este artículo analiza cómo la representación de la guerra interna peruana que hace Santiago Roncagliolo en *Abril rojo* (2007) es traducida al francés, al inglés y al portugués brasileño. La ambigüedad de este conflicto pasa en el original por la parodia de los discursos limeño y serrano, que respectivamente toman cuerpo en el formalismo excesivo de unos informes procedentes de las instituciones oficiales y en un deficiente uso de la lengua por parte de un pretendido adepto de Sendero Luminoso. Por su aspecto ‘adecuado’, la versión brasileña procede a la transculturación del carácter ambivalente de la guerra interna mientras la traducción inglesa y sobre todo la francesa se hacen de manera ‘aceptable’ ajustando esta realidad a los arquetipos vigentes en las correspondientes culturas receptoras.

Palabras clave: guerra interna peruana; Sendero Luminoso; traducción y transculturación; Santiago Roncagliolo; *Abril rojo*.

Abstract: This article analyses how the representation of Peruvian internal war made by Santiago Roncagliolo in *Abril rojo* (2017) has been translated into French, English and Brazilian Portuguese. The ambiguity of this conflict is reproduced in the original version by parodying the discourse of Lima and the ‘sierra’, embodied respectively in the excessive

formalism of official reports and in the language errors made by a so-called Sendero Luminoso adept. Providing an ‘adequate’ translation, the Portuguese version proceeds to transculturation of the ambivalent nature of the internal war, while the English and, most of all, the French translations are made in an ‘acceptable’ mode, fitting this reality into the frame of some archetypes that exist in the corresponding cultures of destination.

Keywords: Peruvian internal war; Sendero Luminoso; translation and transculturation; Santiago Roncagliolo; *Abril rojo*.

Recebido em 12 de fevereiro de 2016.

Aprovado em 2 de maio de 2016.

En *Abril rojo* (2007a), Santiago Roncagliolo (LIMA, 1975) aborda la violencia política, un tema clave en la narrativa peruana de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI (UBILLUZ; HIBBETT; VICH, 2009, p. 12). Escenificando un rebrote de la guerra interna que atezó al Perú en los años 1980 y 1990, esta novela conecta el terrorismo, que junto al narcotráfico constituye el tema más candente en la literatura contemporánea sobre la violencia (HERLINGHAUS, 2009, p. 4), con la problemática indigenista y, más específicamente, con la revolución en el contexto andino (KOHUT, 2002, p. 203).¹ De esta manera, *Abril rojo* se yuxtapone a unas obras emblemáticas como *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa o *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto. Visto que la representación de Sendero Luminoso ha adquirido una importancia trascendente en la novelística peruana en general (GNUTZMANN, 2007, p. 257), sería interesante estudiar cómo es reproducida en otros sistemas literarios. Con este objetivo, intentaremos ver cómo la ambigüedad con la que la versión original de *Abril rojo* elabora la guerra interna ha sido traducida a tres lenguas relevantes para el Perú, el francés, el inglés y el portugués de Brasil y hasta qué punto se lleva a cabo su transculturación en los sistemas literarios correspondientes.

¹ Roncagliolo vuelve a tocar el tema en *La cuarta espada* (2007), que ahonda en la biografía de Abimael Guzmán, el líder del movimiento senderista.

1 La guerra interna peruana a través de una parodia de dos discursos

Al ser un relato en el que “lo histórico se entremezcla con hechos ficticios que pudieron ser reales pero que no lo son”, *Abril rojo* encaja en la tendencia de “la nueva novela histórica” (VERES, 2008, p. 2). Fiel a los preceptos postmodernistas, esta recrea, disfraza y hasta inventa la historia,² convirtiéndose en un “discurso en donde se cuestiona el propio discurso histórico y que pretende ofrecer una visión más fidedigna a lo que realmente pasó en el pasado” (VERES, 2008, p. 4). Así, las matanzas que constituyen el hilo conductor del libro reconstruyen los tiempos de Sendero Luminoso y, asociándose a las celebraciones de Semana Santa en Ayacucho, presentan la sierra como un contexto social dominado a la vez por la religión y la violencia. Esto se lo explica un militar al protagonista Félix Chacaltana, el fiscal encargado de investigar las diferentes matanzas.

–Es usted conmovedor, Chacaltita. [...] No conoce a los cholos. ¿No los ha visto pegándose en la fiesta de la fertilidad? Violentos son.

El fiscal había estado varias veces en esa fiesta. [...] Todos partiéndose la cara [...]. Creían que su sangre irrigaría la tierra. [...] Se hacían muchas cosas raras con motivos de religiosidad (RONCAGLILO, 2007a, p. 44).

Según Veres (2008, p. 5-6), estos instintos cuadran con el “milenario” propagado por López Albújar, que muestra al serrano “como un ser arisco, hermético impenetrable” parecido a “las montañas inamovibles durante siglos” y vincula su suerte a la “utopía arcaica” lanzada por Mariátegui, quien “reivindicaba la necesidad de un mito para que los oprimidos lograsen cambiar el estado de opresión que campeaba en el Perú de los años veinte”. Este ideario marxista se acopla a los mitos de Inkarrí y Turupulkay –según el primero los miembros del “Inca Rey”, descuartizado y enterrado en diferentes partes del Perú, volverían a crecer hasta recomponer el cuerpo y restablecer así el poder incaico (VERES, 2008, p. 9), mientras en el segundo un cóndor se venga de la colonización desangrando a un

² Según Veres (2008, p. 4), estas novelas aprovechan la historia reciente sobre todo a través “de la Alemania nazi [...], la guerra civil española, el Perú de Sendero Luminoso o el Mayo de 1968”.

toro, símbolo del invasor español (VERES, 2008, p. 10)– que en *Abril rojo* reviven en el desmembramiento de ciertas víctimas así como en la sangre que se derrama abundantemente y cuyo color está implicado en el título. Además, estas imágenes dejan establecido un “Perú polarizado” (VERES, 2008, p. 6), conforme a la famosa oposición entre ‘civilización’ y ‘barbarie’, marcando el contraste con el mundo de los funcionarios instalados en Lima. Estos representan la autoridad pero no están “preparados para entender lo que ocurre” en Ayacucho³ (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 83), como lo precisa el propio autor:

[Chacaltana] vive en un mundo [...] en el que la Ley y los códigos están ordenados. Todo está sistematizado y organizado [...] Pero Chacaltana se enfrenta a un mundo que no calza con sus libros y con sus códigos y sus procedimientos. [...] es la historia de la destrucción de [...] un mundo [...] que funcionaba en Lima, pero que no puede encajar en el sitio en el que está. Es la historia de cómo se va derrumbando su sentido del bien y del mal [...] (RONCAGLIOLO, 2008a, p. 3).

Estas últimas palabras, que provienen de una entrevista con el propio Roncagliolo, ya matizan el choque entre ambos mundos y a continuación nutren la idea de que, en realidad, “los conflictos en la novela son conflictos entre mestizos” (VERVAEKE; DE MAESENEER, 2010, p. 4). Esta ambigüedad está encarnada en el héroe, que es oriundo de Ayacucho pero siempre ha vivido en Lima (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 22), por lo que relativiza las posiciones extremas que se tomaban en una guerra en la que “todos decían que estaban defendiendo a los campesinos, pero los que dirigían, o bien estaban en Lima, en el caso de los militares, o bien eran intelectuales de la clase media provinciana, en el caso de Sendero Luminoso” (VERVAEKE; DE MAESENEER, 2010, p. 3-4). De esta manera, la responsabilidad de la masacre que tuvo lugar en la época senderista les incumbe tanto a la violencia andina como a la burocracia limeña inepta para contrarrestarla, lo que hace de esta “novela

³ Si bien Lima, por las inmigraciones masivas del siglo XX, paradójicamente se ha convertido en la ciudad quechua-hablante más grande del Perú, también sigue siendo el símbolo del poder criollo central, lo que justifica su oposición con el mundo serrano.

negra [...] un género ideal para retratar la ambigüedad moral no solamente de esta guerra sino de estos tiempos” (RONCAGLILO, 2008a, p. 2).⁴

Llama la atención que esta ambigüedad, más que en la trama detectivesca relatada en la narración primaria, trasluce en dos narraciones segundas bastante extensas. Concretamente, se trata de seis cartas llenas de errores que les escribe un pretendido adepto senderista que “ni siquiera hablaba castellano” (RONCAGLILO, 2007a, p. 45) a sus adversarios antes de ejecutarlos y de seis partes impregnados por la grandilocuencia del poder central que se redactan con motivo de estos asesinatos. Parodiando tanto la ‘barbarie’ como la ‘civilización’, estos discursos resaltan el carácter ambiguo de un conflicto en el que la responsabilidad les incumbe tanto a las autoridades como a los insurrectos. Además, al pasar por unos aspectos lingüísticos fácilmente rastreables, constituyen un punto de partida relevante para analizar las traducciones *Abril vermelho*, *Avril rouge* y *Red April*⁵ y ver en qué grado estas proceden a una transculturación de la imagen de la guerra interna representada en el original.

2 La parodia de los dos discursos y su traducción

A tal efecto, es necesario averiguar primero si la traducción de los juegos con la lengua incorporados en los fragmentos señalados se ha hecho de manera ‘aceptable’ o ‘adecuada’. Con estos términos Lambert y Van Gorp (2006, p. 39) designan respectivamente una estrategia ‘domesticante’, por la que el traductor ajusta el original a las expectativas de los lectores en la lengua de destino, y otra ‘extranjerizante’ cuya ambición es reproducir con la mayor precisión posible las particularidades lingüísticas, estilísticas y narrativas del texto fuente. Estas dos opciones dependen en gran parte del público al que se dirige el texto –cuanto más experto sea, más ‘adecuada’ será la traducción–⁶ o de la posición

⁴ Esta ambigüedad también se perfila en *La hora azul* (2005) de Cueto, que cuestiona la validez del informe de la Comisión de la Verdad y de la Reconciliación y designa como responsables de las truculencias tanto a Sendero Luminoso como a las fuerzas militares (VICH, 2009a, p. 234).

⁵ Los respectivos traductores son Joana Angélica d’Avila Melo, Gabriel Iaculli y Edith Grossman.

⁶ Puesto que normalmente se destina a lectores experimentados, una traducción literaria tiende a ser adecuada.

que ocupa el sistema literario de destino dentro del ‘polisistema’ –la traducción tiende a ser ‘aceptable’ al dirigirse a una literatura dominante y ‘adecuada’ cuando se destina a una literatura periférica– y son inspiradas por unas “normas operacionales” (TOURY, 1978, p. 87). Estas normas reflejan las decisiones lingüísticas del traductor que determinan cómo los textos traducidos se insertan en los sistemas literarios de destino (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 118).⁷ En este sentido, dan cuenta de la problemática global de la traducción desde diferentes perspectivas –la propiamente “lingüística”, que se fija en los aspectos formales, la descriptiva, que estudia su inserción en otro sistema literario, la posmoderna, cuya finalidad es averiguar hasta qué punto la cultura de destino canibaliza el texto fuente y, finalmente, la del ‘skopos’, que trata de descubrir la intencionalidad de la traducción (HOUSE, 1997, p. 16-17)– que todas ayudan para comprobar en qué medida se produce una transculturación del texto original en las culturas ‘meta’.

2.1 La traducción del discurso administrativo: los partes oficiales

Los partes oficiales ocupan una posición destacada, abriendo y cerrando el libro. Los cinco primeros tratan la ejecución de un militar, un campesino, un terrorista, un cura y Edith, la chica con la que Chacaltana furtivamente entabla una relación amorosa. Casi todos son redactados por este último que, consciente de que “en su corazón de hombre de leyes, había un poeta pugnando por salir” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 16), pretende dar una descripción literaria de los hechos utilizando los formalismos de la administración limeña. Con este fin combina una atención demasiado pronunciada por unos detalles irrelevantes –así incorpora los alaridos que pega cierto personaje al descubrir un cadáver al relato técnico del crimen– con un estilo pomposo. Igual sucede en un sexto fragmento –aunque este es de la mano de otro funcionario– que comenta la desaparición de Chacaltana después de que este haya arreglado cuentas con el asesino. Según Sarmiento (2005, p. 23-24), semejante registro protocolario impone “una realidad de percepción”

⁷ Toury (1978, p. 86) distingue estas normas ‘operacionales’ de las ‘preliminares’, que se refieren a unas decisiones más globales como cuáles son los escritores o los géneros que de preferencia se traducen y si estas traducciones se hacen directamente o por otra lengua.

al eliminar las funciones fática y emotiva de la lengua. “En su función de portadora de la legitimidad” (SARMIENTO, 2005, p. 25) dicha tonalidad es representativa para el discurso administrativo típico en las instituciones oficiales y le niega al receptor todo control, para establecer una “univocidad” (SARMIENTO, 2005, p. 29) que se patentiza en unas características lingüísticas muy específicas.

Para Calvo Ramos (1980, p. 21; 98; 200), este registro protocolario⁸ afecta a diferentes niveles de la lengua: el nivel léxico-semántico, la morfosintaxis y el estilo. En los partes, los aspectos léxico-semánticos se manifiestan sobre todo en forma de tecnicismos. Estos no solo aparecen cuando son pertinentes al poseer “un sentido concreto y determinado dentro de la jerga propia de un oficio” (CALVO RAMOS, 1980, p. 74) como en “delito de allanamiento de morada” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 77) sino también cuando existen alternativas más comprensibles, lo que recarga el tono formal de estos escritos: “manifestar” y “aperturar” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 13, 78) en vez de, por ejemplo, ‘decir’ y ‘abrir’. Un mismo “matiz de amaneramiento y de énfasis retórico” (CALVO RAMOS, 1980, p. 73) está incluido en unos arcaísmos –“libar” (=beber), “pernoctar” (=pasar la noche) (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 13, 77)– o “eufemismos que evitan evocaciones consideradas socialmente como penosas” (CALVO RAMOS, 1980, p. 90) del tipo “estado etílico” por ‘borrachera’ (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 13).

En la morfosintaxis se distingue, al lado de la intempestiva “conservación de los futuros de subjuntivo” (CALVO RAMOS, 1980, p. 126)–“como el detenido insistiere en negar su culpa” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 133)– la frecuente sustantivación. Esta consiste en “la nominalización” de las construcciones verbales (CALVO RAMOS, 1980, p. 99) y en la reformulación de un verbo en una “perífrasis verbo vacío + sustantivo” (CALVO RAMOS, 1980, p. 105). El primer fenómeno se ilustra en “ante la repetida negatividad de Edwin Mayta Carazo” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 133) que reemplaza una subordinada del tipo ‘visto que siguió negando’ y el segundo en giros como “demostrar ignorancia” (=no saber) o “revestir peligrosidad” (=ser peligroso) (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 78; 132). También sorprende

⁸ Aunque Calvo Ramos (1980) se basa en un *corpus* castellano muy específico, el Boletín Oficial del Estado, las categorías que distingue son bastante universales para poder aplicarlos a otros tipos de textos.

la anteposición sistemática del adjetivo al sustantivo, motivada por “un afán de dar un empaque literario al lenguaje” (CALVO RAMOS, 1980, p. 118): “la belicosa actitud” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 325) y las precisiones redundantes como ‘citado’ o ‘susodicho’: “la citada provincia”, “el susodicho actual occiso” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 77-78). Igual efecto surten las construcciones que “no son estrictamente necesarias para la comprensión” (CALVO RAMOS, 1980, p. 209) como la locución expletiva “en horas de la noche” o la tautología “mostrar señales ostensibles” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 229; 325).

Finalmente, unos elementos que más bien tienen que ver con el estilo son los títulos “con que se designan cargos, organismos, instituciones” (CALVO RAMOS, 1980, p. 202), como “la Benemérita Policía Nacional” o “las fuerzas tutelares del país” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 230; 279), y “un enorme caudal de fórmulas” (CALVO RAMOS, 1980, p. 216) como las expresiones fijas “con fecha de...” y “para que así conste en acta” con las que Chacaltana empieza y termina sus informes (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 13; 15).

Esta jerga profesional se traduce mediante cuatro modalidades, que ilustramos a partir de la versión francesa.⁹ La primera omite simplemente la referencia al registro administrativo –la locución ‘a saber’ en “los siguientes efectivos militares y policiales, a saber: Alejandro Carrión [...], Alfredo Cáceres [...]” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 324) simplemente desaparece en “aux responsables militaires et policiers suivants: Alejandro Carrión [...], Alfredo Cáceres [...]” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 312)– u opta por una traducción menos expresiva. Así la palabra abstracta ‘extremidad’ en “para proceder al desmembramiento en vida de su extremidad inferior izquierda” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 277) es reemplazada por la más neutra ‘jambe’ en “pour être ensuite soumis, encore vivant, à l’ablation de la jambe gauche” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 266). En la segunda, el formalismo se traduce de manera asistemática: ora le corresponde una palabra con una misma resonancia burocrática, ora otra menos marcada como se da en el vocablo “victimario” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 277; 278), que es traducido por “victimaire” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 266) y por “meurtrier” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 267). La tercera

⁹ Sacamos los ejemplos de la versión francesa porque, como se verá a continuación, es la que más cambios contiene y mejor ilustra las modalidades presentadas.

es una traducción rotundamente errónea, lo que sucede con ‘fecha’ – debido a la confraternización de las fechas citadas (2007a, p. 77)–, que aparece como ‘fête’ y no como ‘date’: “à cause de la fraternisation des fêtes citées” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 76). La cuarta posibilidad respeta sin más la expresividad del original. Así las frases “Sin embargo, pese a los reiterados llamados de la patrulla, la supuesta persona no volteó” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 230) y “Toutefois, en dépit des appels réitérés de la patrouille, la supposée personne ne s’est pas retournée” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 220) incluyen unos términos completamente equivalentes.¹⁰ Las frecuencias absolutas con las que se realizan estas modalidades se recogen en la tabla siguiente:¹¹

TABLA 1
El discurso administrativo: modalidades de la traducción

	Español (total)	Portugués brasileño	francés	inglés
Traducción	301	–	–	–
menos expresiva		20	108	36
asistemática		4	8	3
errónea		3	2	0
equivalente		274	183	262

Claramente se ve que la versión brasileña es la que más respeta el original. Aunque esta estrategia adecuada se debe en alto grado al

¹⁰ Concuerdan con esta categoría unos ejemplos en los que el traductor compensa el abandono del registro formal añadiendo formalismos en otro lugar, como el participio presente “permettant de localiser” y la locución “et ce”, ambas inexistentes en el original: “[...] en busca de alguna pista sobre el paradero desconocido del respectivo recluso, prácticamente sin resultados” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 229) / “[...] afin de découvrir une piste permettant de localiser l’emplacement inconnu du détenu susmentionné, et ce, pratiquement sans résultat” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 219). Se trata de unos casos limitados (8 para el portugués, 7 para el francés y 14 para el inglés) que no modifican la distribución observada.

¹¹ Solo apuntamos las frecuencias absolutas porque revelan unas tendencias bastante claras de por sí. Además, solo se refieren al total de los partes ya que en los fragmentos individuales no se dan fluctuaciones notables.

parentesco entre ambos idiomas,¹² se nota también en la traducción inglesa que, a pesar de las diferencias entre las lenguas, siempre sabe reproducir el juego con el registro. La traducción francesa, por su parte, considerablemente da menos cuenta de los giros administrativos –una tendencia que ya ha quedado clara en los ejemplos presentados más arriba– y se presenta como ‘aceptable’.

2.2 La traducción del discurso serrano: las cartas con errores

En los mensajes escritos “en renglones torcidos” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 314), el comandante Carrión, que solo al final es desenmascarado por Chacaltana como su autor, les justifica a sus víctimas que sus muertes “servirán para construir la historia, para recuperar la grandeza, para que hasta las montañas tiemblen al ver nuestra obra” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 315). Se mete en el pellejo de un serrano con un conocimiento muy rudimentario del castellano y simula abrazar una causa revolucionaria pero, mediante la profusión de “incoherencias”, “barbarismos” y de “errores ortográficos” (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 313), al mismo tiempo ironiza el discurso que imita.

Para estudiar la traducción de esta parodia examinaremos la variación en el número de construcciones agramaticales entre el original y las diferentes versiones en base a tres criterios: la ortografía, la morfología y la sintaxis. La falta encaja en la primera categoría cuando solamente tiene que ver con la grafía, por ejemplo, “procição” en vez de ‘procissão’ en portugués (RONCAGLIOLO, 2007b, p. 198). La calificamos de ‘morfológica’ si afecta a la conjugación¹³ –así la traducción francesa confunde la terminación de la tercera persona del singular del presente con las de la primera y segunda, escribiendo “on se souvient” como “on se souviens” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 243)–, a los pronombres –la confusión entre el posesivo “sa” y el demostrativo “ça” (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 160)–, o a la declinación de los sustantivos:

¹² Las pocas excepciones a esta estrategia las constituyen la reproducción mediante cifras de las horas que se indican en palabras en el original, y el término “o Serviço Nacional de Inteligência” que sintetiza diferentes términos administrativos del original (RONCAGLIOLO, 2007b, p. 288).

¹³ Un error en el infinitivo o radical del verbo se considera como ortográfico, ya que no implica ningún proceso morfológico.

“bodys” en lugar del plural inglés correcto ‘bodies’ (RONCAGLIOLO, 2011, p. 209). Los errores sintácticos repercuten en el contexto frástico, como los de concordancia en francés –“tu les a oublié” en vez de ‘tu les as oubliés’ (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 243)– o el tratamiento de un verbo inglés como adjetivo posesivo, por el que ‘you are’ se convierte en “your” (RONCAGLIOLO, 2011, p. 44). Estas incorrecciones se distribuyen sobre las diferentes versiones como sigue:

TABLA 2
El discurso serrano: tipo de errores

	español	Portugués brasileño	francés	inglés
Total	71	50	238	368
Ortografía	43	43	103	197
Morfología	28	7	102	98
Sintaxis	0	0	33	73

Estos totales¹⁴ enseñan que todas las traducciones incorporan más errores que el original, salvo la brasileña, que tiene un tercio menos. Además, en esta versión muchos se refieren a la acentuación –por ejemplo, “calvario” por ‘calvário’ (RONCAGLIOLO, 2007b, p. 199)– y, por lo tanto, no son muy llamativos. La traducción que más exagera el aspecto defectuoso de la lengua es la inglesa, que multiplica los errores por cinco y los reparte sobre los diferentes criterios. Una misma tendencia se perfila, aunque de manera menos pronunciada, en la versión francesa, que triplica el número de incorrecciones. Dan una idea de estas proporciones las traducciones del fragmento siguiente:¹⁵

a veces [los muertos] son tantos que me pregunto si yo también estaré muerto. quizá esté *desoyado* y descuartizado, mis *pedasos* arrastrándose por el suelo de un estanque [...] pero él si está muerto. [...] su brazo ya

¹⁴ Nuevamente los totales reflejan las tendencias registradas en los seis fragmentos por separado. Una discontinuidad esporádica se nota en el último fragmento, donde en el original disminuyen los errores y aumenta la (con)fusión entre los niveles narrativos. La traducción francesa e inglesa siguen incorporando errores al mismo ritmo mientras sorprendentemente a estas alturas la brasileña contiene más errores que el original.

¹⁵ Las cursivas que indican los errores son nuestras.

no es un brazo. su piel ya no tiene nada que cubrir. por eso me habla *azí*. por eso se queja. y yo le digo ya no puedes hacer nada, *ijo* del diablo. ja. ya no puedes hacer nada (RONCAGLIOLO, 2007a, p. 60).

às vezes são tantos [os mortos] que me pergunto se eu também estou morto. talvez esteja *estrassalhado* e esquarterado, meus *pedassos* se arrastando pelo solo de um tanque [...] mas ele sim está morto. [...] seu braço não e mais um braço. sua pele não tem mais nada para cobrir. por isso ele fala comigo assim. por isso se queixa. e eu digo você não pode fazer mais nada, filho do diabo. pois é. não pode fazer mais nada (RONCAGLIOLO, 2007b, p. 55).

parfois ils [=les morts] sont si nombreux que je me demande si moi aussi je ne serai pas mort, *peutêtre* que je suis *désocé*, débité, et que mes *morsauts* se *trènent* au fond d'un bassin [...] mais lui oui il est mort. [...] son bras n'est plus un bras, sa peau n'a plus rien a couvrir. s'est pour *sa* qu'il me parle comme il fait. Pour *sa* qu'il se plaint, et moi je lui dis t'y *peut* rien, *fiss* de *bellezébute*. oui. tu *peut* rien faire (RONCAGLIOLO, 2008b, p. 61).

sometimes there are so many [=the dead] *i* wonder if *im* *ded* too. maybe *im* skinned and cut up, my *peesces* at the *bottem* of a pond [...] but *hes* really *ded*. his arm *isnt* an arm anymore. his *skins* got nothing to cover. *thats* why he talks to me that way. *thats* why he *complanes*. and *i* tell him you *cant* do anything anymore, you son of a bitch. ha. you *cant* do anything anymore (RONCAGLIOLO, 2011, p. 44).

Aparte del olvido de las mayúsculas que casi se ha generalizado,¹⁶ estos pasajes muestran cómo los cuatro errores ortográficos del original ('desoyado' / 'desollado', 'pedasos' / 'pedazos', 'azí' / 'así', 'ijo' / 'hijo') se reducen a solo dos en la versión brasileña ('estrassalhado' / 'estraçalhado', 'pedassos' / 'pedaços'). En la francesa, este número asciende a 13 y los errores se diversifican: no solo son ortográficos ('peutêtre' / 'peut-être', 'désocé' / 'désosser', 'morsauts' / 'morceaux', 'trènent' / 'traînent', 'a' / 'à', 'fiss' / 'fils', 'bellezébute' / 'Belzébuth') sino

¹⁶ La única versión que no reproduce sistemáticamente este error es la francesa, sustituyendo, por ejemplo, unos puntos por comas ('muerto. quizá' / 'mort, peutêtre').

también morfológicos: dos de conjugación ('t'y peut' / 't'y peux' (x2))¹⁷ y tres de confusión entre demostrativos y posesivos ('s'est' / 'c'est', 'sa' / 'ça' (x 2)). El texto inglés hasta cuenta 16 faltas, tanto ortográficas ('i' / 'I' (x2), 'ded' / 'dead' (x2), 'peeces' / 'pieces', 'bottem' / 'bottom', 'complanes' / 'complains') como gramaticales, mediante la supresión del apóstrofe en ciertas conjugaciones ('im' / 'I'm' (x2), 'hes' / 'he's', 'cant' / 'can't' (x2), 'isnt' / 'isn't', 'skins' / 'skin is', 'thats' / 'that's' (x2)). Aumentando el número de equivocaciones, la traducción inglesa y francesa enfatizan el carácter divergente del mundo andino y crean la impresión de que, por su mera idiosincrasia, sus habitantes tienen mayor responsabilidad en los horrores de la guerra interna.¹⁸

En resumen, el análisis de las traducciones destaca la que se ha hecho al portugués de Brasil como la más 'adecuada'. Así, esta pone en marcha una estrategia extranjerizante ("foreignizing"), que Venuti (2002, p. 148) define como "a dissident cultural practice, maintaining a refuse of the dominant by developing affiliations with marginal linguistic and literary values [...], including foreign cultures that have been excluded because of their own resistance to dominant values".¹⁹ La traducción inglesa respeta casi tanto los giros formales como la brasileña pero recalca más que ninguna otra las incorrecciones lingüísticas. De esta forma, resulta ser 'adecuada' para los partes y 'aceptable' para las cartas. Esta última estrategia se generaliza en la versión francesa. Si bien no lo hace en iguales proporciones que la inglesa, exagera las deficiencias del lenguaje serrano pero, al mismo tiempo, no reproduce sistemáticamente

¹⁷ Se podría considerar la omisión de "ne" como otro error gramatical, ya que "rien" requiere una doble negación: "tu n'y peux rien". Sin embargo, esta partícula frecuentemente desaparece en la lengua hablada, que también trasluce en la apócope de "tu": "t'y" en vez de "tu y". También sería preferible poner el condicional "serais" en vez del futuro "serai", pero este es morfológicamente correcto.

¹⁸ La versión francesa también recalca el aspecto descomunal de estos fragmentos reproduciéndolos en cursiva. Igual sucede con los partes cuyos caracteres son de una antigua máquina de escribir y alternan con la fuente del resto del texto, pero, en este caso, la tipografía diferente no cuadra bien con el escaso respeto por la terminología administrativa.

¹⁹ "una práctica cultural disidente que se obstina en rechazar a la dominante, desarrollando afinidades con valores lingüísticos y literarios marginales [...], incluyendo culturas extranjeras que han sido excluidas por su propia resistencia a los valores dominantes" (La traducción es nuestra).

los formalismos y la correspondiente ironía con respecto a la burocracia central. Gentzler (2002) advierte en tal perspectiva ‘domesticante’ un cambio de las relaciones en el poder (“power turn”) caracterizado por

[...] manipulations such as making changes in the translation so that it better conforms to existing literary and cultural norms, smoothing out religious and political differences to make a text more palatable to the receiving audience, and constructing images of indigenous cultures that reinforce cultural stereotypes in the West (GENTZLER, 2002, p. 196-197).²⁰

Aunque semejante práctica es bastante corriente en unas traducciones a un sistema literario dominante, como el francés y el anglosajón, de todos modos delata a un traductor que ajusta el texto a su propio marco cultural, lo que influencia la representación de la guerra interna peruana en las culturas receptoras concernidas.

3 La parodia de los dos discursos y su transculturación

Para dar cuenta de la impronta que puede dejar una traducción en la cultura ‘meta’, Tymoczko (2007) distingue tres conceptos: la ‘representación’ (“representation”), la ‘transmisión y la transferencia’ (“transmission and transfer”) y la ‘transculturación’ (“transculturation”). La representación es de orden semiótico: atañe a los procesos de significación que pone en marcha el texto traducido y a las subsecuentes interpretaciones que estos generan en los lectores (TYMOCZKO, 2007, p. 113). La transmisión y la transferencia, en cambio, se fijan en el aspecto material del texto, o sea, en la forma en la que se reproducen ciertas palabras y en la incorporación de préstamos que importan los significados de la lengua de origen en el texto traducido (TYMOCZKO, 2007, p. 117). La transculturación, finalmente, averigua hasta qué punto el público de destino integra estos aspectos semióticos y estructurales en su sistema de valores.

²⁰ “[...] unas manipulaciones como las que consisten en introducir cambios en la traducción de modo que esta concuerde mejor con las normas literarias y culturales existentes, borrando las diferencias religiosas y políticas para componer un texto que se ajuste más a los gustos del público receptor y construyendo imágenes de las culturas indígenas que refuerzan los estereotipos culturales occidentales” (La traducción es nuestra).

Unlike representation and transmission, transculturation requires the *performance* of the borrowed cultural forms in the receptor environment. When transculturation is operative, forms from one culture are appropriated by another and integrated with previous practices, beliefs, values, and knowledge. They become part of the life ways of those on the receiving end of transculturation. [...] In textual domains transculturation often involves transposing [...] elements of a literary system (poetics, genres, tale types, and other formal literary elements; [...] Elements expressed or carried by language can also be transculturated, such as discourses and world views (TYMOCZKO, 2007, p. 121).²¹

Como ya lo esclarece la cita, la transculturación difiere de la transmisión por el proceso que sigue a la inserción de una traducción en cierta cultura (TYMOCZKO, 2007, p. 124). Este proceso depende sobre todo de las proporciones en las cuales los valores y las creencias implicados en el original así como las interpretaciones que se arman a partir de ellos son ratificados por la cultura de destino. Si, en el caso de nuestra novela, las traducciones del registro administrativo o de los errores de lengua forman parte de un mero proceso de transmisión, la visión del mundo que inducen en las culturas receptoras y la medida en la que estas asumen esta visión remiten a una operación de transculturación (TYMOCZKO, 2007, p. 128).

A este respecto, la estrategia ‘adecuada’ en la traducción al portugués de Brasil invita al público luso-brasileño a leer la parodia de ambos discursos, que en el original nubla las responsabilidades de los bandos envueltos en la guerra interna peruana, con las mismas

²¹ “A diferencia de la representación y de la transmisión, la transculturación requiere en el contexto receptor la *puesta en marcha* de las formas culturales que se toman prestadas. Cuando se realiza la transculturación, las formas pertenecientes a cierta cultura pasan a ser propiedad de otra y son integradas con prácticas, creencias, valores y conocimientos anteriores. Llegan a formar parte de los modos de vida propios de los que se sitúan en el polo receptor de la transculturación. [...] En el ámbito textual, la transculturación muchas veces implica la transposición [...] de elementos de un sistema literario (poéticas, géneros literarios, tipos de relato y otros elementos literarios formales; [...] Unos elementos expresados o plasmados por el lenguaje, como discursos o visiones del mundo, también pueden ser transculturados” (La traducción es nuestra).

implicaciones e integrarlas en su modo de ver las cosas. Esta interpretación matizada se desvanece en gran parte en la versión inglesa y sobre todo en la francesa, que resalta el galimatías serrano mientras deja desatendida la burla de los formalismos capitalinos. Es como si estas traducciones les endosaran la violencia política más a los revolucionarios que a las autoridades, que eran incapaces de hacer valer el “Estado en los andes peruanos” por las manipulaciones de “una clase política corrupta e ineficiente” y “la exclusión del grupo indígena del proyecto nacional” (VICH, 2014, p. 5). Así se construye una imagen unilateral de la guerra interna y se pasa por alto que esta fue poblada por terroristas y militares entre los que “ninguno de los dos era el bueno y ninguno de los dos era el malo” y “los dos podían hacer cosas brutales y los dos creían que hacían grandes cosas” (RONCAGLIOLO, 2008a, p. 2).²²

Por consiguiente, estas dos versiones dan tierra a unas críticas que también se han formulado acerca del original, de que la representación del mundo andino obedece a unas presiones del mercado literario (VICH, 2009b, p. 251). Al negarse a la transculturación de las parodias en todas sus consecuencias y enfatizando el carácter estafalario del mundo andino, las traducciones al inglés y al francés refuerzan la idea de que “la religión y la violencia política son los elementos elegidos para constituir una narrativa de suspenso que calce bien con los imaginarios hegemónicos sobre la realidad latinoamericana” (VICH, 2009b, p. 258).²³ Parecen ser gobernadas por el gusto por lo exótico y el buen salvaje inherente a los respectivos sistemas literarios de destino, por el que estos frecuentemente consideran la realidad peruana como dominada por unos vivos contrastes o por un primitivismo como el que alienta las atrocidades narradas. Así, estas traducciones terminan siendo “etnocentristas” (CASANOVA, 1999,

²² También Degregori (2011) critica semejante representación en blanco y negro. Aunque, refiriéndose a Sendero Luminoso, señala que “su dirigencia nacional y su dirigente máximo fueron los responsables fundamentales del baño de sangre que sufrió el país” no considera a sus integrantes como “un conjunto de alucinados que cayó del cielo”. Así explica sus actividades por una violencia innata en la sociedad peruana que procede de “nuestras debilidades históricas y actuales: nuestras desigualdades persistentes [...] y [...] la política entendida como confrontación y [...] como negocio [...]” (DEGREGORI, 2011, p. 14).

²³ A este respecto Vich (2009b) compara *Abril rojo* con *Lituma en los Andes*, novela en la que Vargas Llosa presenta unas ejecuciones senderistas como sacrificios humanos para complacer a los espíritus de las montañas.

p. 230) y sobre todo alimentan los arquetipos vigentes al otro lado del Atlántico y en Estados Unidos.

Conclusión

Las traducciones de *Abril rojo* a los idiomas concernidos resultan ser, por la diferente transculturación de la ambigua realidad peruana que implican, una operación determinada por su recepción en la cultura de destino. Mientras la sutil dialéctica entre el mundo serrano y limeño que pasa por la parodia de unas particularidades lingüísticas se respeta en la traducción brasileña ‘adecuada’ y su transculturación se realiza perfectamente en el contexto luso-brasileño, no ocurre igual en las versiones francesa e inglesa. Estas más bien son ‘aceptables’ y se ajustan a las expectativas del sistema literario francés, que es dominante en Europa, y al anglosajón que lo es en todo el mundo occidental.

Aunque estas conclusiones se deducen de un número limitado de fragmentos, cuadran con la afirmación del propio autor de que globalmente su novela “en Europa es leída como un thriller, pero en América latina es leída como una novela política” (RONCAGLIOLO, 2008a, p. 3). La invitación a semejante lectura detectivesca también se verifica en la presentación material de las ediciones de bolsillo francesa e inglesa: la primera es etiquetada de “policier” y los eslóganes en las cubiertas de la versión francesa e inglesa llaman la atención del lector en las truculencias que le esperan: “un four. Du feu. Un four crématoire. Une chaudière à corps humain” o “A sophisticated work of terrifying cunning”.²⁴ Aunque tales aspectos quizá tengan que ser enmarcados en un estudio de la recepción más amplio, no dejan de revelar en dichas versiones una aspiración exótica. Fijándose demasiado en el carácter violento del mundo andino y muchas veces desentendiéndose de la agresividad incluida en el discurso oficial, borran la ambivalencia que el original infunde en la guerra interna peruana y brindan una visión unilateral del conflicto de acuerdo con los estereotipos existentes en las citadas culturas de destino.

²⁴ “Un horno. El fuego. Un crematorio. Unas calderas para cuerpos humanos.” / “Una obra sofisticada, de una pericia aterradora” (Las traducciones son nuestras).

Bibliografía

CALVORAMOS, L. *Introducción al estudio del lenguaje administrativo*. Madrid: Gredos, 1980.

CASANOVA, P. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.

DEGREGORI, C. I. *Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. In: HOLMES, J. S.; LAMBERT, J.; VAN DEN BROECK, R. (Ed.). *Literature and translation*. New perspectives in Literary Studies. Leuven: Acco, 1978. p. 117-127.

GENTZLER, E. Translation, poststructuralism and power. In: TYMOCZKO, M.; GENTZLER, E. (Ed.). *Translation and power*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2002. p. 195-218.

GNUTZMANN, R. *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Centro de Estudios Ibero-Americanos Mario Benedetti, 2007. (Cuadernos de América Sin Nombre, 21)

HERLINGHAUS, H. *Violence without guilt. Ethical narratives from the global south*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

HOUSE, J. *Translation quality assessment. A model revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997.

KOHUT, K. Política, violencia y literatura. *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, v. 59, n. 1, p. 193-222, 2002.

LAMBERT, J.; VAN GORP, H. On describing translations. In: DELABASTITA, D.; D'HULST, L.; MEYLAERTS, R. *Functional approaches to culture and translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2006. p. 37-47.

RONCAGLIOLO, S. A mí siempre me ha interesado trabajar con lo que la alta cultura despreciaba. Entrevista a Santiago Roncagliolo. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 40, p. 1-8, 2008a. Entrevista concedida para Doris Wieser.

RONCAGLIOLO, S. *Abril rojo*. Madrid: Santillana, 2007a.

RONCAGLIOLO, S. *Abril vermelho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b.

RONCAGLIOLO, S. *Avril rouge*. Paris: Seuil, 2008b.

RONCAGLIOLO, S. *Red April*. London: Atlantic Books, 2011.

SARMIENTO, R. El lenguaje de la administración. *Revista de Llengua i Dret*, Catalunya, n. 43, p. 13-45, 2005.

TOURY, G. The nature and role of norms in literary translation. In: HOLMES, J. S.; LAMBERT, J.; VAN DEN BROECK, R. (Ed.). *Literature and translation*. New perspectives in Literary Studies. Leuven: Acco, 1978. p. 83-100.

TYMOCZKO, M. *Enlarging translation, empowering translators*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

UBILLUZ, J. C.; HIBBETT, A.; VICH, V. Introducción: violentando el silencio. In: _____ (Ed.). *Contra el sueño de los justos*. La literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. p. 9-17.

VENUTI, L. *The translator's invisibility*. A history of translation. London, New York: Routledge, 2002.

VERES, L. Mito, religiosidad, milenarismo y terrorismo en *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 37, p. 1-14, 2008.

VERVAEKE, J.; DE MAESENEER, R. Entre las ventas de Stephen King y las críticas de Roberto Bolaño. Una conversación con el escritor peruano Santiago Roncagliolo. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 45, p. 1-8, 2010.

VICH, V. La novela de la violencia ante las demandas del mercado: la transmutación religiosa de lo político en *Abril rojo*. In: UBILLUZ, J. C.; HIBBETT, A.; VICH, V. (Ed.). *Contra el sueño de los justos*. La literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009b. p. 247-259.

VICH, V. Poéticas del duelo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 4-22, 2014.

VICH, V. Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto. In: UBILLUZ, J. C.; HIBBETT, A.; VICH, V. (Ed.). *Contra el sueño de los justos*. La literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009a. p. 233-246.

**Repensando a identidade nacional: uma leitura
pós-colonialista de Bernardo Guimarães**

*Rethinking the national identity: a postcolonial lecture
of Bernardo Guimarães*

Juliana Fillies Testa Muñoz

Universität zu Köln, Köln / Alemanha

juliana.fillies@hotmail.com

Resumo: Segundo a teoria pós-colonial, a construção de uma identidade nacional em ex-colônias foi significativamente influenciada pelas noções de nação e civilização do colonizador. O modelo de sociedade propagado por este era o ocidental. Essas ideias circularam nas sociedades coloniais através de veículos como a literatura. Por meio da atribuição simbólica de significados, autores como Bernardo Guimarães marginalizaram o afrodescendente no projeto de construção da nação e delineararam em seus romances sua imagem do futuro étnico brasileiro. Propõe-se no presente artigo analisar brevemente em três obras de Guimarães, como este autor imaginou o futuro do país, em especial, como ele projetou o povo brasileiro.

Palavras-chave: Bernardo Guimarães; teoria pós-colonial; identidade.

Abstract: According to the postcolonial theory, the construction of a national identity in ex-colonies was significantly influenced by the notions of the colonizer about nation and civilization. It was the western society model that was broadcasted by the colonizers. Those ideas circulated in colonial societies through vehicles like literature. Through the symbolic attribution of meaning, authors, like Bernardo Guimarães, marginalized the Negro in the project of constructing the nation and outlined their ideas

about Brazil's ethnic future in their novels. We intend, with the present paper, to briefly analyze in three novels of Guimarães, how the author imagined the future of the country and, especially, how he projected the Brazilian people.

Keywords: Bernardo Guimarães; postcolonial theory; identity.

Recebido em 25 de abril de 2016.

Aprovado em 31 de maio de 2016.

1 A construção da identidade e a teoria pós-colonial

Quando pensamos na palavra “identidade”, tendemos a imaginá-la como parte intrínseca do nosso ser, como aquilo que nos define. No entanto, é importante ressaltar que a identidade não é algo natural ou inato da condição humana. Não nascemos com ela. Antes, a identidade deve ser concebida como uma construção em constante processo de formação, e não como um produto final. Determinante nesse processo é a atuação de forças externas. Ao estudar o surgimento de identidades nacionais, percebemos que são os códigos compartilhados dentro de uma determinada cultura os que exercem crucial influência sobre a formação de imaginários identitários. Sabemos o que significa ser brasileiros, por exemplo, pela forma como a “brasilidade” nos é apresentada pela cultura nacional brasileira. Desse modo, a nação não pode ser concebida apenas como uma entidade política, mas sim como algo que produz significados. Ao contar histórias sobre a nação, a cultura – e com isso nos referimos também à literatura – produz sentidos em relação a uma comunidade específica e constrói identidades nacionais (HALL, 2005, p. 38-51).

Como observa Barbarena (2008, p. 144-145), construir novas identidades significa também construir novas conexões de poder. O estudioso aponta o caráter excludente de identidades nacionais que, ao propagar uma unidade, hierarquizam e buscam ocultar as múltiplas etnias de uma nação, que é apresentada como portadora de uma pureza racial e cultural. Também Woodward (2005, p. 10-18) reitera que identidades são formadas sob a influência de sistemas de poder. Segundo a autora, a afirmação da identidade e a enunciação da diferença expressam, no fundo,

o latente desejo dos grupos sociais de garantir o próprio acesso a bens materiais, e contribuem para a manutenção de sistemas de poder e de dominação. O grupo que tem poder material e simbólico para representar, ou seja, para atribuir um significado a determinado grupo, apresenta o grupo social minoritário como inferior, instaurando ou afirmando, desse modo, a própria hegemonia.

A colonização na América Latina põe em evidência esse processo de subjugação do Outro através do poder simbólico da representação. Nos países latino-americanos, a colonização foi legitimada por um discurso civilizatório e religioso que apresentou o colonialismo como algo benéfico para o Novo Mundo. De acordo com essa dialética, os europeus estariam levando aos povos bárbaros o cristianismo e a racionalidade europeia e, conseqüentemente, salvando-os do próprio “retrocesso”. Por meio da aprendizagem do idioma – espanhol, português, francês – os povos “selvagens” alcançariam o progresso econômico e o desenvolvimento intelectual europeu (VARELA; DHAWAN, 2005, p. 15). Para Silviano Santiago (1982, p. 2; 2000, p. 13-14), é precisamente por meio da introdução e da imposição da religião e do código linguístico que o colonizador instaura sua hegemonia. De acordo com o teórico, “evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista” (SANTIAGO, 2000, p. 14). Desse modo, por meio da supressão do idioma e da liberdade religiosa, o colonizador reprime o surgimento de uma identidade própria no continente, e a América Latina torna-se uma cópia do modelo europeu que é apresentado como única forma válida de civilização. A colonização, portanto, não foi apenas a ocupação de territórios e a exploração de matéria-prima, mas também a violenta transformação dos sujeitos colonizados em Outros, na tentativa de excluí-los, ou melhor, inseri-los como subordinados, no projeto de modernidade.

A teoria pós-colonial é um discurso acadêmico que surge nas últimas décadas do século XX nos Estados Unidos e busca oferecer resistência às representações ocidentais do Outro, construídas durante o período colonial. A análise discursiva pós-colonialista reitera que textos literários somente podem ser devidamente compreendidos se analisados de forma interdisciplinar, tomando em conta a história, a filosofia, a sociologia e outras disciplinas (VARELA; DHAWAN, 2005, p. 24). Um dos principais representantes da teoria pós-colonial foi o professor, escritor e ativista Edward Said. Em sua principal obra, *Orientalism*

(1978), Said expõe como, em sua opinião, a imagem do Oriente foi construída pelo Ocidente. Assim, ele argumenta que a Europa ganhou força e construiu a própria identidade por meio da comparação com o Outro, nesse caso, o Oriente (SAID, 1990).

Essa representação do Oriente como Outro foi possível através de uma estrutura de conhecimento. Para Said (1990, p. 42), que toma como base para sua teoria os estudos de Foucault sobre saber e poder,

o saber significa erguer-se acima do imediato, ir além de si mesmo, para o estranho e distante. O objeto de tal saber é inerentemente vulnerável ao escrutínio; este objeto é um “fato” que, se desenvolvido, muda, ou se transforma do mesmo modo que as civilizações frequentemente se transformam, mas é fundamentalmente, até ontologicamente, estável. Ter tal conhecimento de uma coisa como essa é dominá-la, ter autoridade sobre ela.

O poder sobre um povo, uma nação é, portanto, exercido por meio do conhecimento e, na prática, através das instituições de ensino e de educação. Estas são responsáveis – como veículos de produção cultural – pela disseminação de ideias sobre a nação. Destarte, devido à sua função representacional, foram as produções culturais que possibilitaram o colonialismo e o imperialismo. Elas não desempenham somente uma função central no processo de dominação do Outro, mas também podem ser concebidas como uma fonte de significados que contribui decisivamente para a construção de identidades nacionais. O colonizador branco, ao reiteradamente atribuir-se a si mesmo o papel de modelo a ser seguido, transmite a ideia de que qualquer outra forma de organização social ou expressão cultural é inválida ou inferior. Como ele tem o poder material para influenciar as relações sociais, sua visão de civilização é transmitida com tal força e autoridade que é anuída pelo colonizado como única verdade.

O discurso pós-colonial parte, portanto, da seguinte premissa: a experiência colonial exerceu (e exerce) uma influência determinante na construção de identidades nacionais em ex-colônias. Por isso, a questão pós-colonial tem sido objeto de um intenso debate nas últimas décadas, também na América Latina. Contudo, vários críticos latino-americanos têm notado que não é possível apropriar-se de conceitos que foram desenvolvidos, sobretudo pela academia estadunidense para analisar contextos muito diferentes do latino-americano. Por isso, estudiosos

têm buscado vincular alguns dos conceitos da crítica pós-colonial à tradição de pensamento na América Latina, ressaltando a particularidade da condição latino-americana diante de outras realidades pós-coloniais (BLANES, 2010, p. 248-253; BORTOLUCI; JANSEN, 2013, p. 200).

Para Aníbal Quijano (2000, p. 201-203) e para Walter Mignolo (2001, p. 20; 2002, p. 60), o descobrimento e a colonização da América foram essenciais para o desenvolvimento do mundo capitalista e globalizado como o conhecemos hoje. Para ambos os escritores, o mundo moderno nasceu durante os séculos XV e XVI com o surgimento do continente americano como uma construção geossocial. Foi naquele período, com as expansões marítimas e a prática triangular de comércio no Atlântico, que o capitalismo e a epistemologia ocidental ganharam nova forma e significado, transformando para sempre as relações econômicas e sociais entre os países. Quijano e Wallerstein (1992, p. 549) notaram, assim, que “there could not have been a capitalist world-economy without the Americas”.¹ Para Mignolo (2001, p. 20), o surgimento da ideia de um “hemisfério ocidental” foi decisivo na mudança do imaginário e das estruturas de poder no mundo moderno. Segundo o crítico, essa mudança teve um enorme impacto na reestruturação do mundo colonial e continua repercutindo nas sociedades contemporâneas do continente americano.

O sistema mundial moderno/colonial, portanto, não é concebido somente como uma estrutura sócio-histórica que coincide com a expansão do capitalismo. “Colonialidade” e “diferença colonial” também são entendidas como lugares de enunciação. Mignolo (2002, p. 61) define o termo “diferença colonial” como

a connector that [...] refers to the changing faces of colonial differences throughout the history of the modern/colonial world-system and brings to the foreground the planetary dimension of human history silenced by discourses centering on modernity, postmodernity, and Western civilization.²

¹ “Uma economia mundial capitalista não poderia ter existido sem as Américas” (Tradução nossa).

² “[...] um conector que [...] se refere às faces em transformação da diferença colonial através da história do sistema mundial moderno/colonial e traz para o primeiro plano a dimensão planetária da história humana silenciada por discursos centrados em modernidade, pós-modernidade e civilizações ocidentais” (Tradução nossa).

A modernidade e a constituição do sistema mundial capitalista, advindos do processo de colonização da América estão, portanto, intrinsecamente vinculadas a um projeto silenciador que instaurou nas colônias latino-americanas uma estrutura de dependência e subordinação. E, como assevera Mignolo (2002, p. 83), “not only is such a historic-structural dependency economic or political; above all, it is epistemic”.³

Segundo Quijano (2000. p. 202-203), é com a apropriação de novos territórios que se instaura a “colonialidade do poder” na América Latina, por meio da qual índios e negros são subjugados. O crítico nota que através da articulação do conceito de raça como algo indissociável da ideia de civilização e modernidade, os colonizadores puderam outorgar legitimidade às relações de dominação. Ditas relações foram se configurando como hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes. Desse modo, estabelecia-se o domínio colonial europeu. O conceito de raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial em categorias, lugares e funções na estrutura de poder do mundo moderno. Com base nessa categorização foi também associada a forma de trabalho correspondente a cada grupo étnico:

Así, cada forma de control del trabajo estuvo articulada con una raza particular. Consecuentemente, el control de una forma específica de trabajo podía ser al mismo tiempo el control de un grupo específico de gente dominada. Una nueva tecnología de dominación/explotación, en este caso raza/trabajo, se articuló de manera que apareciera como naturalmente asociada. Lo cual, hasta ahora, ha sido excepcionalmente exitoso (QUIJANO, 2000, p. 205).⁴

Para o crítico, a “colonialidade do controle do trabalho” determinou a distribuição de cada uma das formas integradas no capitalismo mundial, de maneira que a Europa foi deslocada para o centro

³ “[...] uma dependência histórico-estrutural como esta não é somente econômica ou política; acima de tudo, ela é epistêmica” (Tradução nossa).

⁴ “Assim, cada forma de controle de trabalho esteve articulada com uma raça em particular. Consequentemente, o controle de uma forma específica de trabalho podia ser ao mesmo tempo o controle de um grupo específico de gente dominada. Uma nova tecnologia de dominação/exploração, neste caso raça/trabalho, se articulou de modo que parecesse naturalmente associada. O que, até agora, tem sido excepcionalmente exitoso” (Tradução nossa).

do mundo capitalista. Como consequência dessa categorização do Outro como inferior, os conceitos de modernidade e civilização foram vinculados exclusivamente à experiência europeia. O mundo passou a ser dividido de forma maniqueísta, em que a Europa ocidental representava o civilizado, o racional e o moderno, enquanto o resto do mundo foi associado à barbárie, ao irracional e ao tradicional (QUIJANO, 2000, p. 208-211).

Assim, a imposição de uma imagem que exaltava o branco europeu e menosprezava o não branco exerceu uma influência significativa sobre a construção da autoimagem do ser latino-americano e sobre o desenvolvimento das nações no continente, pois, como observam Quijano e Wallerstein (1992, p. 551), “ethnicity served not only as a categorization imposed from above, but as one reinforced from below”.⁵ A “colonialidade do poder” teve como consequência a sistemática exclusão da contribuição cultural de povos não europeus na formação da identidade nacional. Assim, a construção da nação, embasada em um modelo eurocêntrico, foi conceitualizada contra a maioria da população desses países, isto é, contra os índios, negros e mestiços, cuja nacionalidade foi inicialmente negada.

A teoria pós-colonial pode ser definida, portanto, como um conjunto de estratégias que têm como finalidade a reflexão crítica do discurso ocidental hegemônico sobre o Outro. Os intelectuais que se interessam por essa teoria, dedicam-se a (re)ler produções literárias de ex-colônias para revelar nas delas seja o latente poder imperialista, seja a resistência anti-imperialista. Said (1990) propõe uma releitura dos textos coloniais partindo de um novo posicionamento do leitor diante do texto. Ele aponta para a importância de se adotar a perspectiva do colonizado ao aproximar-se da leitura. Por meio dessa postura, considera possível expor a presença do imperialismo no cânone literário de uma nação e mostrar a estrutura de separação cultural existente nas ex-colônias (ADRIANSEN, 1999, p. 56; SAID, 1990, p. 36; VARELA; DHAWAN, 2005, p. 52).

As obras de Bernardo Guimarães, apesar de terem sido escritas após ser decretada a independência do Brasil de Portugal, refletem as estruturas coloniais que persistiam na sociedade brasileira do século XIX. Esse período de pós-independência marcou no Brasil um momento de grandes tensões políticas e sociais. Os intelectuais brasileiros buscavam definir a própria identidade e posicionar o Brasil como nação autônoma

⁵ “A etnicidade não serviu somente como uma categorização imposta por cima, mas também como uma reforçada a partir de abaixo” (Tradução nossa).

e moderna no contexto internacional, e para isso fazia-se necessário pensar e projetar a nação futura. Debateram-se, portanto, assiduamente questões como a forma de governo a ser adotada, o abolicionismo e a nacionalidade. A instituição da escravidão, praticada no Brasil já havia mais de três séculos, começava a ser vista como um anacronismo. Todos os países considerados civilizados já a haviam abolido, e o Brasil continuava a manter seus escravos (BROOKSHAW, 1983, p. 24-48; MARTINS, 1977, p. 425-426; SAYERS, 1956, p. 65-68; VENTURA, 1987, p. 74-76). A fim de mudar esse quadro, surgiram alguns escritores engajados na luta contra a escravidão. Entre eles destacou-se Bernardo Guimarães que, ao projetar no romance o futuro almejado para o país, deixou transparecer sua ideia de nação e de brasilidade.

2 O negro e a nacionalidade em Bernardo Guimarães

A obra mais conhecida de Bernardo Guimarães é *A escrava Isaura*, escrita originalmente em 1875. A história é conhecida pelo público brasileiro, já que o romance, além de ser frequentemente lido nas escolas, recebeu adaptação também para o cinema e para a televisão. O que nos interessa, entretanto, não é a trama em si, mas a imagem dos personagens fictícios construída por Guimarães. O romance reflete a estrutura patriarcal do momento histórico no qual se desenvolve o enredo, e revela as tensões que existiam entre abolicionistas, escravocratas e escravos. Ainda que a obra narre a história da bela escrava, o representante *par excellence* da modernidade e da civilização a ser alcançada é o jovem Álvaro. O narrador o descreve da seguinte maneira:

Alma original, cheia de grandes e generosas aspirações, aprazia-se mais na indagação das altas questões políticas e sociais, em sonhar brilhantes utopias, do que em estudar e interpretar leis e instituições, que pela maior parte, em sua opinião, só tinham por base erros e preconceitos os mais absurdos.

Tinha ódio a todos os privilégios e distinções sociais, e é escusado dizer que era liberal, republicano e quase socialista.

Com tais ideias Álvaro não podia deixar de ser abolicionista exaltado, e não o era só em palavras (GUIMARÃES, 1981, p. 62).

O herói é, assim, branco, generoso, liberal e abolicionista. Não se importa tanto com as leis rígidas que acusa de permitirem o bárbaro escravismo. Antes, prefere discutir “altas questões políticas” e “sonhar brilhantes utopias”. Álvaro é, portanto, um sonhador, um romântico que, no entanto, coloca suas ideias em prática. Como nos revela o narrador, Álvaro não é um abolicionista somente em palavras. Emancipou seus escravos, que continuaram a seu serviço como trabalhadores livres. Esse foi o modelo de sociedade e de abolicionismo que Guimarães propôs.

Durante o período abolicionista, muito se debateu sobre a forma de abolicionismo a ser adotada. Enquanto alguns intelectuais, como o estadista Joaquim Nabuco pleiteavam a emancipação imediata dos cativos, outros defendiam sua libertação gradual, em etapas, a fim de que o ex-escravo pudesse ser “preparado” para a liberdade (VENTURA, 1987, p. 53-58). Para Guimarães, o mal deveria ser “cortado pela raiz” (GUIMARÃES, 1981, p. 92), e a abolição deveria ser imediata. Os escravos, no entanto, deveriam ser inseridos subitamente no novo modelo econômico como trabalhadores livres, podendo devolver a seu senhor o dinheiro investido em sua aquisição e emancipação:

[...] conhecendo quanto é perigoso passar bruscamente do estado de absoluta submissão para o gozo da plena liberdade, organizou para os seus libertos em uma de suas fazendas uma espécie de colônia, cuja direção confiou a um probo e zeloso administrador. Desta medida podiam resultar grandes vantagens para os libertos, para a sociedade, e para o próprio Álvaro. A fazenda lhes era dada para cultivar, a título de arrendamento, e eles sujeitando-se a uma espécie de disciplina comum, não só preservavam-se de entregar-se à ociosidade, ao vício e ao crime, tinham segura a subsistência e podiam adquirir algum pecúlio, como também poderiam indenizar a Álvaro do sacrifício, que fizera com a sua emancipação (GUIMARÃES, 1981, p. 63).

Ou seja, ainda que livres, os negros deveriam permanecer presos em uma cadeia de subordinação e dependência. Responsável por eles continuaria sendo um “zeloso administrador” que, subentende-se, era branco e, portanto, confiável. A imagem que é emitida dos sujeitos afrodescendentes é a de indivíduos cuja índole é duvidosa. Transmite-se a ideia de que os negros necessitariam da tutela do branco, caso contrário, poderiam perder-se na ociosidade, no vício, no crime. É evidente que

Guimarães reafirma um estereótipo recorrente na sociedade oitocentista brasileira sobre a “natural” tendência do negro à criminalidade. Nesse excerto, faz-se notória a infantilização do personagem afrodescendente que é retratado como um ser incapaz de contribuir positivamente para a sociedade moderna, a não ser por meio da zelosa condução do tutor branco que assume a responsabilidade de integrá-lo na sociedade, impedindo que ele se entregue à sua natureza bárbara. Ao retratar o negro como um ser que, no fundo, representa um perigo para a sociedade brasileira que os intelectuais oitocentistas tanto ansiavam por construir, Bernardo Guimarães deixa transparecer o seu latente preconceito racial diante do Outro.

Embora Isaura seja apresentada como a protagonista da trama, ela não é um sujeito agente. As decisões que levam a história adiante são tomadas, quase exclusivamente, pelos personagens brancos e, em geral, masculinos. Em especial, dois personagens opostos se destacam: o abolicionista Álvaro, o herói que liberta por meios legais a jovem cativa, e o escravocrata Leôncio, que é apresentado como ignorante, mimado e cruel. Também o romance *Rosaura: a enjeitada*, publicado oito anos depois, em 1883, apresenta essa dicotomia. O Major Damásio, assim como Leôncio, representa o passado e o retrocesso, enquanto os personagens Conrado e Carlos assemelham-se a Álvaro, e atuam como símbolos do futuro e da modernidade. Guimarães apresenta Carlos como “um verdadeiro filho do Brasil e da província de Minas” (GUIMARÃES, 2005, p. 221). Descrito de forma semelhante a Álvaro, o estudante tem um coração nobre, é impulsivo, romântico e critica veementemente a manutenção do sistema escravista no Brasil:

– Escrava! Escrava a senhora! – gritei, com surpresa e indignação, esquecendo do lugar e das circunstâncias em que me achava. Foi preciso que a menina me tapasse a boca, para que eu não continuasse a prorromper em gritos e exclamações, que teriam traído a nossa entrevista. Foi mister que ela asseverasse mais duas e três vezes e confirmasse com juramento, para eu acabar de crer que ela era realmente escrava. Fiquei por alguns instantes acabrunhado sob o peso de tão cruel e estranha revelação. Como é concebível com efeito, meu caro Frederico, que aquela mocinha de tez tão clara, de feições tão regulares e perfeitas como as de qualquer moça de pura raça caucasiana, tenha sangue dessa raça desventurada, que nossa desumanidade e cobiça condenou à escravidão? (GUIMARÃES, 2005, p. 224).

A imagem que Bernardo Guimarães projeta do Brasil futuro é a de um país livre da escravidão. Contudo, embora pleiteie a emancipação dos escravos, podemos observar que o autor designa aos personagens negros e mulatos um papel subordinado em suas obras. Antes de se desenvolverem realmente como personagens agentes, eles têm principalmente a função de ressaltar o caráter positivo e, sobretudo no caso de Álvaro, quase revolucionário dos heróis brancos. Eles são o modelo da almejada modernidade brasileira. O negro, como representante de uma cultura não ocidental, não é aceito pelo autor. É importante, portanto, ressaltar que Bernardo Guimarães não se interessa, de fato, pela cultura e pela população negra e não insere o negro em sua obra com o fim de reivindicar igualdade ou justiça para a população afrodescendente. Antes, ele instrumentaliza a condição e o sofrimento do escravo com o propósito de apontar para as falhas na estrutura social no Brasil da segunda metade do século XIX.

O sujeito afrodescendente só adquire certa visibilidade em seus romances por meio de seu branqueamento físico e cultural. Inúmeros excertos, inclusive, transmitem a ideia de que a escravização de Isaura e Rosaura seria injusta somente porque ambas são representantes de uma beleza singular, isto é, são “bonita[s] demais para mucama” (GUIMARÃES, 1981, p. 33). Esse aspecto levou alguns estudiosos a questionarem o caráter abolicionista de *A escrava Isaura* ou, pelo menos, a concluírem que a apresentação de Isaura como excepcional, e não representante de um grupo étnico e social, faz a obra decair em sua natureza abolicionista (Cf. ABREU, 2013, p. 11-116; ALVES, 2012, p. 42; BOSI, 1994, p. 143; CARVALHO, 2006, p. 62; FIGUEIREDO, 1968, p. 316; SILVEIRA, 2013, p. 9). Isaura, Adelaide, Rosaura, como também a mulata Florinda, em *Uma história de quilombolas* (1871) são mulatas excessivamente branqueadas, cuja ascendência africana poderia passar despercebida. Todas essas personagens refletem, no fundo, a raça branca e a cultura ocidental. Observemos a descrição de Isaura:

Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano, e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente, e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma

nuança delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada. O colo donoso e do mais puro lavor sustenta com graça inefável o busto maravilhoso. Os cabelos soltos e fortemente ondulados se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira, a que se achava recostada. Na fronte calma e lisa como mármore polido, a luz do ocaso esbatia um róseo e suave reflexo (GUIMARÃES, 1971, p. 11).

É notório o jogo de cores e nuances na descrição da heroína. Embora seja apresentada como mulata, sua cor de pele é como o marfim, cor-de-rosa desmaiada, como o mármore. É evidente que o autor se empenha em desenhar uma personagem afrodescendente que, no entanto, apresenta um mínimo de características africanas. O único aspecto que remete à sua origem não branca são “os cabelos fortemente ondulados”. Mas não é somente o aspecto físico de Isaura que teima em negar a ascendência negra da personagem. A protagonista, além disso, toca piano, fala francês, italiano, reza e leva ao pescoço uma pequena cruz (GUIMARÃES, 1981, p. 12; 17), o que remete à sua devoção ao catolicismo. Seus costumes, sua religião, enfim, sua cultura é branca. Uma descrição similar pode ser encontrada também das demais heroínas mulatas nas obras de Guimarães, como observamos na apresentação de *Rosaura*:

Era uma menina que parecia ter quatorze anos, de belo porte, cabelos de azeviche, não mui finos e sedosos, mas espessos e de um brilho refulgente como o do aço polido. Os olhos grandes e da mesma cor dos cabelos tinham tal expressão de ingenuidade e doçura, que captavam logo a simpatia e afeição de todos. A boca pequena, com lábios carnudos do mais voluptuoso e encantador relevo, formava com o queixo, algum tanto pronunciado, e o nariz reto e afilado, um perfil das mais delicadas e harmoniosas curvas. A tez do rosto e das mãos era de um moreno algum tanto carregado; mas quem embebesse o olhar curioso pelo pouco que se podia entrever do colo, por baixo do corpinho do vestido, bem podia adivinhar que era o sol, que a tinha assim crestado, e que sua cor natural era fina e mimosa como a do jambo (GUIMARÃES, 2005, p. 122).

Na descrição da mulata “quase branca” faz-se evidente a dificuldade do autor em ver positivamente personagens afrodescendentes. Antes de figurar como protagonistas, elas precisam ser branqueadas e adequadas à sensibilidade do leitor branco que, apenas assim, pode se identificar com o sofrimento da pobre mucama.

O branqueamento das personagens, no entanto, não é meramente ocasional, mas remete também a um projeto nacional propagado por diversos intelectuais no século XIX. No mesmo período, surgiram três teorias no contexto internacional que buscaram explicar as diferenças das raças: o positivismo, o determinismo e o darwinismo social. Embora divergissem na metodologia aplicada, todas pareciam concordar em atribuir ao branco o maior e ao negro o menor grau de desenvolvimento humano. O negro era visto como um ser inferior na escala evolutiva, isto é, como um subumano. Renomados teóricos estrangeiros como Agassiz, Gobineau e Lapouge acreditavam que o desenvolvimento cívico de um país estava intimamente vinculado à composição étnica do mesmo. Seguindo essa linha de entendimento, o Brasil, com seu povo sobejamente mestiço, estava predestinado à barbárie. Mas como poderiam os intelectuais brasileiros aceitar um prognóstico tão pessimista? Diante dessa situação, vários pensadores da elite brasileira oitocentista aderiram à ideia do “branqueamento” da população afrodescendente. A proposta era simples: partindo da premissa de que a raça branca era superior e mais forte do que a negra,⁶ os intelectuais brasileiros acreditavam ser possível “diluir”, por meio da mestiçagem, o sangue negro em sangue branco. Assim, acreditavam os mais otimistas, o Brasil ver-se-ia livre da mancha negra em pouco mais de um século (FERREIRA, 2010, p. 18-20; MÉRIAN, 2008, p. 51-52; SCHWARCZ, 1993, p. 58; 2010, p. 1-8; SILVA, 2009, p. 2).

A teoria do branqueamento é apoiada também por Bernardo Guimarães, que se empenha em demonstrar através de suas belas “mulatas” como o processo de branqueamento da população afrodescendente é possível e benéfico. Isaura é o mais perfeito exemplo disso. Na protagonista está exposto o profundo desejo da elite brasileira de ver seus ex-escravos transformados em verdadeiros espelhos dos brancos. Como mencionamos acima, nada na personagem remete à ascendência negra. Assim como Carlos, a personagem é descrita como uma “perfeita

⁶ Segundo Nina Rodrigues, um reconhecido etnólogo da época, isso não era colocado em dúvida por ninguém (Cf. RODRIGUES, 1932, p. 388).

brasileira” (GUIMARÃES, 1981, p. 20). Em *Rosaura: a enjeitada*, a teoria do branqueamento é abordada abertamente pelos personagens. Ao ser questionado por Carlos sobre a possibilidade de uma jovem tão bela e nobre ser escrava, o amigo Frederico responde: “Nada mais simples, Carlos; com a continuação do cruzamento, a raça africana se depura e aperfeiçoa, e eu tenho visto mais de uma escrava mais branca e mais bonita que sua senhora” (GUIMARÃES, 2005, p. 224).

É evidente que, para o autor, beleza, inteligência e moralidade são qualidades da raça branca às quais os afrodescendentes só teriam acesso mediante a mestiçagem. Não há dúvidas de que, para o escritor, o negro é inferior ao branco. Embora em *A escrava Isaura* e em *Rosaura: a enjeitada* o autor conceda pouco espaço narrativo a personagens negras, podemos observar na breve descrição das escravas de Leôncio que, para o autor, a cor era sinônimo de feiura:

Eram de vinte a trinta negras, crioulas e mulatas, com suas tenras crias ao colo ou pelo chão a brincarem em redor delas. Um conversavam, outras cantarolavam para encurtarem as longas horas de seu fastidioso trabalho. Viam-se ali caras de todas as idades, cores e feitios, desde a velha africana, trombuda e macilenta, até à roliça e luzidia crioula, desde a negra brunida como azeviche até à mulata quase branca (GUIMARÃES, 1981, p. 38).

Nessa descrição, o narrador parece fazer uma hierarquização das cativas. Quanto mais negra, mais feia, quanto mais clara, mais bela. Em “Uma história de quilombolas”, os negros não são somente feios, mas também bárbaros, dominados pelos impulsos carnis e pelas emoções:

Era o Zambí um negro colossal e vigoroso, cuja figura sinistra e hedionda se reflectia ao clarão do fogo, com as faces retalhadas, beiços vermelhos, e dentes alvos e agudos como os da onça; mas o nariz accentuado e curvo, e a vasta testa inclinada para trás revelava um espirito dotado de muito tino e perspicácia, e de extraordinária energia e resolução (GUIMARÃES, 1900, p. 8).

No conto, o negro é animalizado e contrasta com o mulato branqueado, nos papéis de Florinda e Anselmo, e com o branco, representante máximo da razão, da civilidade e da modernidade. É por meio do contraste que Guimarães busca apresentar seu projeto para o

futuro da nação. O autor pleiteia a abolição da escravidão e a súbita integração do ex-escravo na sociedade moderna. No entanto, essa “integração” do negro é entendida como uma abdicação de sua cultura e identidade étnica. O afrodescendente, para ser aceito na nação que estava sendo construída no século XIX, tinha que, de fato, torna-se branco: em termos de cor de pele, de comportamento, de pensamento.

Considerações finais

A teoria pós-colonial, como apontamos acima, caracteriza-se pela profunda desconfiança diante de textos escritos em períodos coloniais e pós-coloniais em antigas colônias. Como é possível observar nas obras de Guimarães, o autor constrói em seus textos a imagem de um país e, sobretudo, a de um povo brasileiro. Fazendo uso de seu poder, como escritor branco, de *representar*, ele concebe e reafirma a imagem do negro como um ser inferior e apto à civilização somente por meio da mestiçagem com o branco. Assim fazendo, ele marginaliza o sujeito negro no processo de construção da nação e se posiciona no centro do discurso. Ele constrói a imagem de um brasileiro modelo, representado por Álvaro e Carlos, e rejeita qualquer outra forma de brasilidade. Na ótica do autor, o brasileiro deve ser branco – ou branqueado – e representante da cultura ocidental. Culturas divergentes, como a indígena e a negra, precisam ser suprimidas e absorvidas num processo de aculturação que termina por transformar sujeitos não brancos em cópias levemente amorenadas dos indivíduos europeus, como dão o exemplo Isaura, Rosaura, Adelaide e Florinda.

A releitura da obra de Guimarães sob uma ótica pós-colonialista põe em evidência seus latentes silêncios e marginalizações. É possível observar que, por trás da bandeira abolicionista levantada pelo autor, persiste o medo diante do Outro e o desejo de manter o negro como um elemento subjugado, dependente, servo. Guimarães insere a figura do afrodescendente em suas obras para projetar o futuro nacional do Brasil, o qual, a seu ver, dependia do processo de branqueamento da população negra. A comunidade afro-brasileira foi, assim, desde que se começou a pensar a identidade nacional, negada por renomados escritores da elite brasileira que desempenharam um importante papel ao construir a imagem do Brasil e dos brasileiros no século XIX. É importante, portanto, estudar o momento em que se construíram essas imagens para que se possa repensar e até mesmo desconstruir conceitos que foram formados no passado pelo grupo hegemônico.

Referências

ABREU, J. A. C. D. de. *Os abolicionismos na prosa brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis*. 2013. 472 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/23777/1/Os%20Abolicionismos%20na%20Prosa%20Brasileira.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2014.

ADRIANSEN, B. Postcolonialismo postmoderno em América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente heterogénea. *Romanesque*, Leuven, v. 24, n. 2, p. 56-63, 1999.

ALVES, M. F. *Os romancistas da abolição: representação do escravo e discurso abolicionista nas obras de Bernardo Guimarães e Joaquim Manuel de Macedo*. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2333/1/Dissertacao%20Marcos%20Francisco%20Alves.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2014.

BARBARENA, R. O cânone pós-colonial. *Cadernos de Letras da UFF*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 137-157, 2008. Dossiê: Patrimônio cultural e latinidade.

BLANES, J. P. La aparición del debate postcolonial en América Latina: posiciones, contradicciones y problemas. *EPOS*, Madrid, n. XXVI, p. 247-256, 2010.

BORTOLUCI, J. H.; JANSEN, R. S. Toward a postcolonial sociology: the view from Latin America. *Political Power and Social Theory*, Michigan, v. 24, p. 199-229, 2013.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BROOKSHAW, D. Raça e cor na literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Série Novas Perspectivas).

CARVALHO, C. A. Imagens do negro na literatura brasileira do século XIX: uma análise do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. *Ciências Humanas em Revista*, Maranhão, v. 4, n. 2, p. 53-69, dez. 2006.

FERREIRA, C. L. *A questão social no Brasil, 1888-1950*. 2010. 46 f. Monografia (Graduação em História) – Instituto Superior de Educação, Faculdade Alfredo Nasser, Aparecida de Goiânia, 2010.

FIGUEIREDO, L. A. de. Considerações a respeito da escrava Isaura. *Alfa*. Revista de Linguística, Marília, v. 13-14, p. 315-323, 1968.

GUIMARÃES, B. J. da S. *A escrava Isaura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1981. (Série Bom Livro).

GUIMARÃES, B. *Rosaura: a enjeitada*. [S.l.]: Associação de Acervos Literários – Biblioteca Virtual, 2005. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/sitedobg/Home/downloads/rosaura1.doc?attredirects=0>>. Acesso em: 22 out. 2014.

GUIMARÃES, B. Uma história de quilombolas. In: _____. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro, Paris: Livreiro-Editor, H. Garnier, 1900. Edição fac-similada. Disponível em: <<https://archive.org/details/lendaseromances00guimuoft>>. Acesso em: 30 out. 2014.

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

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1978. v. II (1794-1855).

MÉRIAN, J. Y. O negro na literatura brasileira *versus* uma literatura afro-brasileira: mito e literatura. *Navegações*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 50-60, mar. 2008.

MIGNOLO, W. D. Coloniality at large the Western hemisphere in the colonial horizon of modernity. *Centennial Review*, Michigan State University, v. 1, n. 2, p. 19-54, 2001.

MIGNOLO, W. D. The geopolitics of knowledge and the colonial difference. *The South Atlantic Quarterly*, Duke University Press, v. 101, n. 1, p. 58-96, 2002.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.

QUIJANO, A.; WALLERSTEIN, I. Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system. *International Social Science Journal*, Paris, v. 134, n. 1, p. 549-557, 1992.

RODRIGUES, N. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

SAID, E. W. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaio sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Literatura e Teoria literária).

SAYERS, R. *The negro in Brazilian literature*. Denver: The Bell Press, 1956.

SCHWARCZ, L. M. Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em *Novo Mundo nos trópicos*. *Mal-estar na Cultura*, [S.l.], p. 1-32, abr./nov. 2010.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, L. F. da. O mestiço na construção da identidade cultural latino-americana. As diferenças entre o Brasil e a Argentina. Trabalho apresentado na XI Jornada Multidisciplinar: Corpo e Cultura, 2009, Bauru. Inédito. Disponível em: <<http://www.lamericas.org/arquivo/corpoecultura.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2016.

SILVEIRA, D. M. da. Gênero e escravidão em Bernardo Guimarães. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 6., 2013, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2013. p. 1-13.

VARELA, M. do M. C.; DHAWAN, N. *Postkoloniale Theorie*. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Transcript, 2005.

VENTURA, R. *Escritores e mestiços em um país tropical*. Literatura, historiografia e ensaísmo no Brasil. Nürnberg: Wilhelm Fink Verlag, 1987.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, S.; SILVEIRA, D. M. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Organização de Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. p. 7-72.

Slam francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia

French slam and Northeastern “cantoria”: voice, body and poetry

Martine Kunz

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

martinekunz@gmail.com

Resumo: Este texto tem como objetivo fazer um estudo comparativo entre duas modalidades poéticas marcadas pela oralidade e a *performance*: o torneio de *slam* tal como é praticado na França e a cantoria, poesia improvisada sob a forma de duelo verbal entre dois cantadores, tal como se apresenta no Nordeste do Brasil. A partir da observação *in loco* das duas artes performativas e do aporte crítico de Zumthor (“espetacularização” da literatura), a análise propõe uma leitura possível da relação estabelecida por cada *performance* entre voz, corpo e público.

Palavras-chave: *performance*; *slam*; cantoria.

Abstract: This paper presents a comparative study between two poetic forms marked by orality and performance: the tournament of slam the same way it is practiced in France and the *cantoria*, improvised poetry as a verbal duel between two *cantadores* as it is observed in the Northeast of Brazil. Based on observation *in loco* of the two performing arts and Zumthor’s literary criticism («spectacularisation process»), the study proposes a possible lecture of the established relation in each performance among voice, body and audience.

Keywords: performance; slam; *cantoria*.

Recebido em 29 de março de 2016.

Aprovado em 8 de junho de 2016.

No seu ensaio intitulado *Na madrugada das formas poéticas*, Segismundo Spina nos apresenta o despertar das formas que presidiram à gênese da poesia primitiva, entendida por ele não como a poesia dos povos pré-letrados, mas como a poesia “ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva” (SPINA, 2002, p. 15). No princípio, define o autor, antes que surgisse a pessoa do poeta letrado e isolado de sua comunidade, a poesia vivia com a música e, de certo modo, com a dança. “Se a poesia herdou da música as leis fundamentais da sua constituição, a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica do verso” (SPINA, 2002, p. 37). Mas essa madrugada iluminada em que as três artes Música, Dança e Poesia não eram dissociadas, havia de se diluir e se perder no ocaso da palavra escrita.

O que o homem ganhou com a invenção da escritura, que lhe deu contextura lógica na expressão do pensamento, perdeu em valores expressivos, pois todo aquele tesouro de matizes emocionais que acompanhavam a linguagem falada primitiva foi aos poucos devorado pela palavra fria e intelectualizada do texto escrito. A escritura tornou-se assim o sepulcro da linguagem viva (SPINA, 2002, p. 22).

Sob outra perspectiva, em *Performance, recepção, leitura*, o medievalista/poeta Paul Zumthor avalia o impacto sobre a poesia vocal, dos meios de reprodução eletrônicos, auditivos e audiovisuais:

De todo modo é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que eu chamo sua *tactilidade*. [...] de todo modo, aquilo que se perde com os *mídia*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão (ZUMTHOR, 2000, p. 19).

Lembramos que em *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, Zumthor ampliara a noção de texto literário, em contexto de medievo ocidental, adotando o ponto de vista da “obra inteira”, que compreende a totalidade dos fatores da *performance*. A obra inteira é “concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes dessa ação. A *obra* contém e realiza o texto” (ZUMTHOR, 1993, p. 10). Ela é “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos

visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance” (ZUMTHOR, 1993, p. 220).

No capítulo intitulado “A obra plena”, Zumthor (1993, p. 241) reitera: “Toda voz emana de um corpo, e este, numa civilização que ignora nossos procedimentos de registro e de reprodução, permanece visível e palpável enquanto ela é audível.”

O presente estudo comparativo teceu-se na trama dessas leituras. Ele remete a duas manifestações contemporâneas de poesia performática, através das quais tenciona-se realçar a resistência da voz e refletir sobre ela enquanto emanação do corpo. De um lado, a coreografia urbana e dinâmica dos *slammers* franceses e suas vozes alteradas pela emoção, suas ideias e palavras cadenciadas. Do outro, o ensimesmamento concentrado dos corpos dos cantadores nordestinos e seus versos que dançam, em passos complexos e diversificados. Nesta e naquela palavra cantada ou falada, ouve-se um caráter coletivo, no sentido atribuído ao termo por Spina (2002), isto é, um reflexo dos anseios das comunidades de ouvintes a que se dirige o canto ou a fala. É possível também identificar nessa espetacularização ou teatralidade da literatura, a ressurgência de uma poética da oralidade, uma arte performativa de origens longínquas no tempo e no espaço, como se a tradição se renovasse sem fim, até hoje. Nesse sentido, Paul Zumthor (1993) demonstrou que a obra medieval, qualquer que seja, é sempre levada a transitar pela voz e só existe em situação de *performance*:

O significativo do significado textual é um ser vivo. Jargão à parte, eu traduziria que o sentido do texto se lê em presença e no jogo de um corpo humano. O texto torna-se *quente*, segundo a terminologia de McLuhan: a performance não é divertimento senão secundariamente; ela não é em absoluto uma ocasião especialmente agradável; é comunicação de vida, sem reserva (ZUMTHOR, 1993, p. 260).

O autor ainda soube contemplar, através de um campo de investigação vasto e diversificado, textos literários que, reconciliando a voz e o corpo da poesia viva, alastram-se do medievo ao contemporâneo.

As duas *performances* cotejadas propõem, cada uma a seu modo, essa reconciliação da voz, do corpo e da poesia; elas aliam ritmo e harmonia e nos convidam a integrar o coro do auditório, que silencia ou estremece; suas encenações dão ênfase ao dito, indissociável do

seu suporte, o corpo; seus rituais amplificam vozes que se pensavam perdidas: “Necessariamente, parece-me, a voz viva tem necessidade – uma necessidade vital – de revanche, de ‘tomar a palavra’, como se diz” (ZUMTHOR, 2000, p. 19).

É na *performance* que esta análise comparativa entre o *slam*, tal como é praticado na França, e a cantoria do Nordeste do Brasil encontra sua justificativa. São dois objetos culturais passíveis de aproximação por certos aspectos, mas também extremamente diferentes no que diz respeito a suas formas e modalidades de inserção nos contextos sócio-históricos dos referidos países. Embora ofereçamos ao leitor uma reflexão elaborada a partir de um campo de investigação desigual, apostamos na pertinência de nossas interrogações e na justeza de nossas intuições.¹

Lembraremos, inicialmente, as características de um gênero e do outro. Em seguida, veremos o que aproxima as duas manifestações e o que as diferencia, para, enfim, tentar identificar nelas o que nos chamou a atenção: a presença carnal e comovente do corpo do outro.

1 A cantoria: fixidez e movência

A cantoria é uma arte poético-musical encontrada essencialmente no Nordeste brasileiro. Logo na primeira metade do século XIX houve manifestações de cantoria na Paraíba, o que não exclui, segundo Márcia Abreu (1999, p. 74), a existência do gênero antes desse período. A tradição fixa o nome de Agostinho Nunes da Costa, que viveu entre 1797 e 1858, como um de seus iniciadores. Os primeiros cantadores eram de origem rural e a cantoria era um dos maiores divertimentos do sertão. No entanto, como muitos outros nordestinos que tiveram que fugir da miséria, os poetas itinerantes conheceram também o êxodo em direção aos grandes

¹ Importa ressaltar que se, por um lado, temos uma certa familiaridade com o universo da cantoria e da literatura popular em verso do Nordeste brasileiro, por outro lado, fizemos apenas breves incursões no *slam* parisiense, entre 2010 e 2015, chegando a integrar o júri de sessões de *slam*, em março de 2013 e julho de 2014, no Cabaret Populaire Culture Rapide, localizado em Belleville (Paris XX^e). Nessa ocasião, mantivemos contato com o *slammaster* Pilote le Hot, o ativista mais engajado do núcleo inicial do *slam* francês. Veja-se entrevista de Pilote le Hot, em 28 de maio de 2016, dia da final da 10^a Copa do Mundo de *slam* poesia, em Paris, no JT Internacional de TV5 Monde (Cf. POÉSIE..., 2016. Disponível em: <<http://information.tv5monde.com/culture/le-monde-slame-de-la-poesie-Paris-109878>>).

centros urbanos. Foi em virtude desses movimentos migratórios que seu público se diversificou, assim como a temática. É ainda em decorrência dessa geografia movediça que Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo tornaram-se pontos de referência da cantoria fora do Nordeste.

No tocante às origens possíveis e mais recuadas dessa manifestação cultural, Luis Soler (1995, p. 26) destaca, entre outras, fontes gregas e provençais, cantos amebus e a lírica trovadoresca, o peso da relação entre a tradição improvisadora árabe e a cantoria, repente ou desafio, como é designada a disputa poética entre dois repentistas-cantadores. Ao largo das querelas terminológicas e dos debates em torno das origens dessa grande arte da palavra, lembramos a definição elaborada por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006, p. 21): “A palavra cantoria designa o conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão, pela instauração de uma troca frutuosa entre o cantor e seu público.”

Poesia, canto, improviso, rigor das regras poéticas, *performance* e cumplicidade com o público: todos os elementos citados participam do prestígio da cantoria. Ela consiste, na maioria das vezes, em um debate entre dois poetas improvisadores: eles tocam uma viola de dez cordas metálicas, rivalizam com versos e rimas até que um deles reconheça ter sido vencido pelo outro, pare de narrar cantando, e encoste seu instrumento musical. O improviso, nesse campo de batalha que mescla insulto e elogio, não só é central como também imperativo, fator de renovação e emulação. As regras relativas à rima, métrica e coerência temática são rigorosas e pode até parecer curioso e paradoxal que, embora participe de uma justa verbal inervada pelo improviso, o poeta aceite submeter-se absolutamente às injunções de sua arte. Na verdade, são regras tão coercitivas quanto protetoras e fecundas; elas solicitam e realçam a agilidade mental e o gênio inventivo dos cantadores. Cada cantor tem suas peculiaridades e, além disso, não se pode esquecer que a estrutura da cantoria sofre variações em função dos diferentes tipos de público que costumam prestigiá-la e dos contextos diversos em que ela se realiza, grandes festivais ou ambientes mais restritos. Nesse sentido, é preciso avisar que, no âmbito de nosso estudo comparativo, elegemos como referência a cantoria de pé-de-parede, tal como é possível presenciá-la em certas noites de viola, na Casa do Cantador do bairro Carlito Pamplona, em Fortaleza. Maria Ignez Novais Ayala (1988, p. 25) definiu assim o cenário dessa modalidade:

Normalmente, os cantadores sentam-se em cadeiras colocadas junto à parede; daí a denominação cantoria de pé-de-parede. Diante da dupla está a platéia. Entre os cantadores e o público, delimitando o espaço dos criadores e o dos receptores, é posto um banquinho e, sobre este, uma bandeja em que os presentes depositam a paga dos versos.

2 O *slam*: corpo e texto em ritmo veloz

Slam vem do inglês *to slam*, que significa “fechar ou bater com força e barulho” – uma porta, por exemplo – e possui também o sentido de “torneio, competição”. O *slam* de poesia, tal como apareceu na França no final dos anos 1990, tem suas origens nos Estados Unidos. Ele foi lançado nos anos 1980, em Chicago, por Marc Smith, um operário da construção que, desde 1986, começou a organizar concursos de poesia em bares. Por sua vez, alguns poetas do movimento *hip-hop*, manifestação cultural de rua nascida nos guetos nova-iorquinos no princípio dos anos 1970, reivindicam o gênero em questão por ele ter nascido também na rua;² a rua, palco-matriz do *hip-hop*, descrita por Souza (2011) como vibrante e movediça:

As ruas passam a abrigar jovens ávidos de atividade; os muros expõem pichações ininteligíveis e grafites em cores vibrantes, resultados de uma ginástica inacreditável que transpõe e alcança obstáculos no mínimo improváveis; o skate e os patins deixam a lisura do pavimento para ganhar o ar em saltos e rodopios sobre corrimãos, parapeitos e rampas; e a batida que acompanha tudo é a do *rap*, ao som de que se dança o *break* (SOUZA, 2011, p. 12).

Foi também em palcos abertos e em bares que o *slam* ficou conhecido na França. O filme *Slam* (1998), do cineasta americano Marc Levin,³ é apontado como o marco da descoberta do movimento no Hexágono, mais precisamente em Paris. Fenômeno eminentemente urbano,

² É mister lembrar igualmente os Last Poets, ancestrais do *rap*, suas percussões africanas e sua poesia incendiária nascida em Nova York, em 1968, o ano do assassinato do pastor Martin Luther King.

³ Cf. SLAM..., 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ojDKI8JxfLs>>.

o *slam* é praticado por poetas de todos os estilos e de todos os meios sociais e, por essas razões, ele é difícil de se catalogar, classificar. A Association Slam Productions⁴ apresenta essa *performance*, em termos gerais, como uma arte oratória que participa da renovação da poesia na França, um movimento artístico-sócio-cultural cuja tônica é a vontade de democratizar a poesia. Por seu turno, quando indagado sobre a natureza de sua arte, o renomado *slammer* francês Grand Corps Malade⁵ responde que existem tantas definições de *slam* quanto existem *slammers* e públicos de *slam*.

Entretanto, apesar da imprecisão que ronda a definição dessa modalidade de poesia performática, e a partir dos documentos consultados e testemunhos diversos sobre o *slam*, amplamente reconhecido e midiaticizado na França,⁶ verificamos que, como a cantoria, o gênero funda-se sobre o princípio do torneio. Há competição, regras e notas – as notas vão de zero a dez com um número após a vírgula, são atribuídas por um júri escolhido ao acaso no público, e mostradas logo após cada intervenção. Os participantes inscritos para a sessão de *slam* dizem seus textos cada um por sua vez; raramente apresentam-se em equipe. As regras são as seguintes: inscrições abertas a todos (sem distinção de idade, de cor, de religião, de preferência sexual, de aparência e de capacidade física ou intelectual); não há uso de fantasia ou adornos, de nenhum acessório; a *performance* envolve o texto do poeta e sua relação com o público; há total liberdade de expressão, qualquer assunto pode ser abordado em qualquer estilo; os textos têm que ser autorais, ditos sem acompanhamento musical. São as palavras em choque, as rimas, as assonâncias e aliterações, as variações na altura e na intensidade do tom, o ritmo, que asseguram a melodia. A musicalidade é por vezes quase jazzística. Os textos, escritos anteriormente, são lidos ou decorados,

⁴ Cf. SLAMEUR, [s.d.]. Disponível em: <www.slameur.com>

⁵ Cf. GRAND..., 2015. Disponível em: <www.grandcorpsmalade.com/slam.htm>.

⁶ À diferença da França, onde a prática do *slam* é bastante difundida, no Brasil sua difusão é limitada e deve-se, sobretudo, à ZAP, Zona Autônoma da Palavra, criada em 2008, em São Paulo. Cf. ZAP!..., 2008-. Disponível em: <<http://zapslam.blogspot.com>> (o *blog* redireciona para vários conteúdos de grande interesse). Conferir também as recentes sessões de Slam Resistência realizadas na Praça Roosevelt em São Paulo (SLAM..., [2012-]. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLNjIAgePxDQmq_m1kFGB_BdM_pQ90L4PR>). Enfim, para saber onde acontecem os *slams* de poesia no Brasil, ver BRASIL..., [200-?]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasilpoetryslam/?fref=nf>>.

portanto há pouco ou nenhum improviso; o tempo de uso da palavra é de três minutos no máximo. Tudo acontece como se o enfrentamento não fosse apenas dos *performers-slamers* entre si, mas também de cada um consigo mesmo, como se cada um fosse para si mesmo a medida de seu desafio frente ao público. Cada *slammer* luta com as palavras para cuspir seu texto no pouco tempo concedido, e luta também com um feixe de regras díspares, algumas precisas e restritivas, outras indefinidas, acolhedoras, flexíveis.

3 Cantoria e *slam*: poesia, *performance* e recepção

Nas duas manifestações, cantoria e *slam*, encontramos alguns elementos semelhantes: a espetacularização do texto – “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” pergunta Zumthor (2000, p. 22) –, o gosto pela palavra compartilhada e pelo lúdico, a competição, a poesia sonora, a presença da voz, a variedade temática, e o laço essencial: a arte da *performance*. A *performance* faz da noitada de *slam* ou de cantoria um momento único e singular, intimamente ligado à presença imprescindível do público, cúmplice e atento. Não há cantoria ou *slam* sem *performance* ou sem público.

Qualquer que seja o lugar de apresentação, nos dois casos o acontecimento foi divulgado com antecedência, a data fixada e o espaço reservado para o público que vai se deslocar para presenciar a *performance*. Sem o público, cantoria e *slam* perderiam o sentido, pois não haveria a situação de *performance*, isto é, segundo Zumthor (1993, p. 19), “quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo.”

Como já dito, a existência de um público é essencial nas duas artes. Na cantoria,⁷ sabemos do acordo tácito que aproxima violeiros e ouvintes; é da qualidade da cumplicidade com o público que depende o sucesso da produção poética. Geraldo Amâncio, cantador cearense reputado em todo o Brasil, comenta:

⁷ Não me refiro aqui aos festivais de cantoria, em que a relação do cantador com o público é necessariamente mais distante, mas, como já foi anunciado, à cantoria de pé-de-parede, mais comum, e de auditório mais reduzido. No caso presente, trata-se de cantorias de pé-de-parede em contexto urbano.

Quando o cantador tá cantando de improviso na televisão, ele sente a falta do público; a falta do público que eu estou dizendo é a falta do carinho, não é só a presença, é o estímulo, é esse interagir que você falou agora. Eu tenho fome de palma – vou revelar uma coisa aqui que eu nunca disse – eu tenho fome do carinho do povo [...] a minha fonte principal de inspiração é a resposta no aplauso. [...] Se um público tomar partido e aplaudir só um cantador, o outro morre, de tal forma que até a voz se perde...⁸

Boris Schnaiderman, em seu prefácio ao livro *No arranco do grito – aspectos da cantoria nordestina*, de Maria Ignez Novais Ayala (1988, p. 10), reproduz a declaração de um poeta popular que expressa bem a ligação estreita entre criação individual e coletiva: “O verso é da gente, a poesia é do povo.”⁹

Mesmo heterogêneo e urbano, o auditório da cantoria tem um papel ativo e determinante no desenrolar da manifestação, pois é um público conhecedor. Embora não sejam cantadores, muitos ouvintes sabem compor versos, eles dão o mote para que brotem as glosas. Esses apologistas são familiarizados com as fórmulas e técnicas da cantoria e sabem avaliar uma improvisação segundo critérios estáveis, alicerçados na tradição. Ayala (1988, p. 150) precisa que “a arte do repente não se constrói pela violação e sim pela obediência às normas existentes. A inovação se dá por acréscimo.”

No caso do *slam*, o júri não é profissional, sua avaliação é mais subjetiva. Os critérios de avaliação não são fixos, haja vista a grande diversidade das formas e dos temas apresentados. Os textos imprevisíveis batem como portas ao vento, e talvez o essencial seja isso, essa surpresa veloz, e não os resultados da competição.

Embora, como reivindica o *slam*master Pilote le Hot, o torneio seja fundamental, forçoso é reconhecer que o julgamento do público não tem a mesma função num caso e no outro. Enquanto podemos afirmar que no *slam* o júri vai apreciar se o poeta conseguiu “dizer-se”

⁸ Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a mim e Tiago Barbosa Souza na Casa do Cantador, em Fortaleza, em 15 de abril de 2011. A entrevista não foi publicada.

⁹ Sentença anotada pelo crítico literário Cavalcanti Proença, sem menção do nome do poeta popular, e encontrada por Ayala em texto inédito desse autor, aqui retomada e comentada por Boris Schnaiderman.

e expressar a originalidade do seu “eu”, na cantoria o público vai querer “reconhecer-se” e verificar que é bem representado por aqueles a quem delegou o direito de fazê-lo. O público, nesse caso, vai querer reencontrar o laço de pertencimento que o aproxima dos cantadores e faz da cantoria, além de acontecimento artístico, um fator de coesão social. Não raro o improvisado efêmero parece ter o peso e a gravidade de um rito religioso, talvez porque essa arte performativa, individual e coletiva ao mesmo tempo, inscreva-se em uma tradição que dilata seu tempo e que as regras estritas ritualizem as palavras. A brincadeira vira cerimônia.

Percebemos que, em um e outro contexto de *performance* poética, os textos ditos e ouvidos tornam-se objetos de percepção sensorial múltipla, pois o suporte do texto é todo o corpo do outro. A voz que traz as palavras sai do corpo do outro e penetra no meu. É no momento em que ela escapa desse corpo que eu posso percebê-la como vinda de lá. Então ela estava lá, mas já não está mais; ela está dentro de mim agora, mas eu não consigo circunscrevê-la, ela toma todo o espaço de dentro. A voz reside nessa circulação entre aqui e alhures, enclausuramento e escapada sonora. A voz e as palavras não têm lugar, elas são um lugar fora de todos os lugares, à maneira das utopias. A voz do outro não fica fora do meu corpo, não desliza sobre ele, mas me penetra e me mobiliza tanto quanto o paladar e o olfato. Há vozes graves como rochedo, fluidas como água, elas estendem-se em mim como paisagens sem cancela. A voz então é o outro dentro de mim, na instantaneidade do som compartilhado. No *slam* e na cantoria, a voz me remete ao corpo do outro, de que ela é emanção. Reencontramos a distinção já citada, e sugerida por Zumthor (2000, p. 88), entre a *obra* e o *texto*:

É no nível da *obra* que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais; um acompanhamento de formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predeterminado...

Os corpos dos cantadores são fixos, hieráticos, totêmicos. Estátuas vivas, os cantadores se movem pouco, inscrevem-se na duração e se

mineralizam. Os rostos são graves, os olhares virados para dentro, na busca dos próximos versos. Com ou sem microfone, a voz vai longe, a respiração é controlada, o desafio pode durar horas, e a voz terá que resistir. Silencioso, o público aprova acenando com a cabeça, aplaude, mas não grita, não explode. Sua escuta é concentrada e respeitosa. Ao validar o talento do cantor, o público valida sua própria competência enquanto conhecedor de cantoria. Os corpos são contidos. São corpos que têm mais passado do que futuro. Talvez faça muito tempo que uns e outros morem na cidade e que levem nos ombros o peso da aldeia perdida onde nasceram. Assim o dizia Rogaciano B. Leite, poeta e violeiro nascido em Pernambuco: Eu nasci lá num recanto / Do meu sertão – que amo tanto! / Onde o céu desdobra um manto / Feito de rendas de anil; / Onde o firmamento extenso / É um grande espelho suspenso / Refletindo o rosto imenso / Da minha Pátria – o Brasil” (LEITE *apud* VERAS, 2004, p. 83).

Cantadores e ouvintes têm em comum o mesmo laço de pertencimento, sua origem sertaneja, assim retratada por Elba Braga Ramalho:

Estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã. [...] Mesmo em performances realizadas nos centros urbanos, esse mundo virtual é resgatado na imaginação dos envolvidos com o evento. Possivelmente, trata-se de uma situação de fortalecimento da identidade de cada um deles com um “espaço cultural” que faz parte de sua história de vida (RAMALHO, 2005, p. 220),

Sentados lado a lado, rosto e corpo virados para o público, os cantadores apostam na simetria, o desenho de seus corpos é similar. Um é o eco do outro, são corpos acústicos, como as violas. Enquanto um toca a toada, a melodia tradicional que acompanha os versos da cantoria, tendo cada modalidade, gênero ou estilo de cantoria a sua própria, o outro canta sem tocar. Depois, é o contrário, e assim por diante. É um quadro ordenado, normativo, austero e essencialmente masculino.¹⁰ As toadas que, apesar de sua diversidade, têm certa monotonia melódica,

¹⁰ Mocinha de Passira, originária de Pernambuco, é uma das raras mulheres em evidência na cena nacional da cantoria.

o fechamento dos corpos, sentados, estáticos, como pedras que cantam, tudo nos remete ao mistério dessa palavra volátil, brincante, imprevisível, mas paradoxalmente presa às malhas de um sistema de versificação complexo e coercitivo, que é também uma arte da memória. É curioso pensar que os cantadores se apossam de diversos dispositivos midiáticos (rádio, televisão, CDs, DVDs) e até digitais (duelos poéticos pela internet, pelepas virtuais, no MSN Messenger com a plateia) e ao mesmo tempo permaneçam ancorados numa fixidez secular, inquebrantável. Como se toda essa fixidez, as pedras, os corpos, as regras não tivessem outra finalidade a não ser aquela de parar o tempo ou proteger-se de sua corrosão, restaurando o passado no presente. A fixidez da cantoria impede, talvez, a sua morte.

No caso do *slam*, não tem competição entre dois *slammers* simultaneamente, cada um se apresenta isoladamente. O tempo é contado e ligeiro, um corpo empurra o outro, um texto empurra o outro, como se fosse hipertexto, *hiperlink*, hipercorpo. É a geração Microsoft e Macintosh, como clamava, irônico, o dinamarquês Thorkil Jacobsen, em nome de todos, na primeira Copa do Mundo de Poesia, em 2007, em Bobigny, na França: “Generation M, that’s us, / The Multimedia generation. / Microsoft and Macintosh, Megabytes and Mobile phones / multiple Medias showing Mariah Carey and Eddie Murphy / multiple Medias selling us Merchandise and Mayonnaise, / M! M for mmmmm!” (GRAND..., 2008, v. 2, p. 48).¹¹

No tempo de um piscar de olho, de um clique de *mouse*, passamos ao corpo seguinte, ao texto seguinte, e nenhum coincide com o outro nem no tema nem na forma, porém o espírito é coletivo: todos aventuram-se no universo da linguagem e buscam na palavra o âmago de uma compreensão do mundo que lhes sirva para ir adiante. O “eu” é muito presente, mas não é um “eu” inchado, é um “eu” que tem valor de nós e que solicita um encontro. As intervenções são rápidas e sinceras, sem muita reverência à arte da retórica acadêmica, mas saturadas de emoção, são vibrantes e surpreendentes, desordeiras e generosas, confidenciais ou revoltadas, gulosas de palavras, de todas elas, sem distinção de cor

¹¹ “A geração M, somos nós, / A geração Multimídia. / Microsoft e Macintosh, *Megabytes* e fones Móveis / as Múltiplas Mídias com Mariah Carey e Eddie Murphy / Múltiplas Mídias que vendem para nós Mercadorias e Maionese, / M! M isto é mmmmm!” (Tradução nossa).

ou de raça, sem pudores de registro de língua, sem o chicote da sintaxe normativa. O *slammer* toma a palavra num pulo, com todo o peso de seu corpo, como um tombo na água. Logo após uma voz que silencia, outra se eleva, e temos a impressão de que o segundo *slammer* é o ventríloquo do primeiro, o terceiro do segundo, e assim por diante, como se houvesse um só ventre, uma só matriz para todas essas vozes. Não é um coro, é uma só voz que se amplifica. O *slam* expulsa a poesia das coletâneas e dos tratados de arte poética, das livrarias e dos cenáculos, da leitura solitária, silenciosa e elitista. O poema está no palco aberto, ele sai na rua, abre-se a novas tecnologias e à linguagem digital com a qual a maior parte dos *slammers* é familiarizada; ele é articulado em cena e não raro desfila simultaneamente, traduzido quando necessário, em tela de projeção.

Mas, afinal, por que torneios e público de carne e osso se o objetivo é apenas ter visibilidade? Por que não se mostrar apenas no ciberespaço, entregar-se, inchar-se, multiplicar-se, expor-se, enfim, no *show* do eu? Como o demonstra Paula Sibília no ensaio intitulado *O show do eu – a intimidade como espetáculo*, a maneira como nós vemos o mundo, a maneira como o mundo nos vê, a maneira como vemos a nós mesmos, tudo isso está em plena mutação. Somos todos mais ou menos midiáticos com os nossos confessionários *high tech*, Facebook, Twitter, Instagram e outros, e passamos nossa vida a administrar nossas vidas paralelas. Pode existir visibilidade mais radical?

Os *slammers* nos dizem que sim, nas entrelinhas de seus poemas, através do vigor de sua dicção, na emoção da *performance*, momento em que, de certo modo, o coletivo sobrepõe-se ao individual. De modo intuitivo, eles restabelecem a taticidade, a corporeidade evocadas anteriormente por Zumthor (2000, p. 88). Eles preferem a produção à reprodução, o risco da *performance* à perfeição lisa de uma simulação, o espetáculo mínimo do *slam* à abrangência da cobertura cibernética. A exemplo da cantoria, o *slam* de poesia encontra sua razão de ser na presença do público que veio para escutá-lo. Ele não se reduz a um *meeting* do “eu” em contexto de democracia digital, uma revolta solo conectada *on-line*, os *slammers* querem mais do que uma abstração planetária. Pois, enfim, nem eles nem nós podemos moer ou quebrar nosso corpo para enfiá-lo no computador, e o corpo é implacável, ele está onde estou, e é isso que o *slammer* nos diz: “Meu corpo, *topia* implacável” (FOUCAULT, 2009, p. 9).

4 Conclusão

Seja na cantoria, seja no *slam*, o corpo é incontornável. É o corpo, com seu volume, seus contornos, gestos e expressões faciais, é o corpo sob o signo de sua finitude, e a voz, com seu caráter fugaz, que são o suporte do texto e asseguram a comunicação. O texto não tem o primado sobre o corpo, nem o antecede, corpo e texto chegam simultaneamente. É que as palavras precisam de corporeidade para que ouvintes e poetas, *slammers* e cantadores, possam vivenciar juntos aquilo que se conta, se canta, se diz. É de vida que se trata, uma vida imprevisível nos seus estalos poéticos.

Vemos que, com ou sem improvisação, a oralidade e a memória em ação, os corpos próximos, a voz e a letra compartilhadas, a cumplicidade com um público atento e participativo alimentam *performances* poéticas que não teatralizam apenas a literatura, mas teatralizam também a vida de seus ouvintes, e libertam os espíritos, porque são móveis, variáveis, e sua palavra efêmera. A ideia do estudo comparativo entre *slam* e cantoria foi o ponto de ancoragem que fundou a leitura de cada *performance*, levando-nos a destacar em cada uma a relação estabelecida entre voz, corpo e público. A cantoria nos incitou a interrogar o *slam*, o *slam* levantou perguntas a serem feitas à cantoria. O vigor da reflexão ampla e diversificada de Paul Zumthor ensinou a melhor ouvir as vozes do medievo e do contemporâneo.

Textos-espetáculos, textos-vidas, mais encarnados do que encenados, *slam* e cantoria convidam-nos a alargar nosso campo de investigação e partir em busca de outros textos que poderiam ser motivos de jubilação coletiva, no mesmo território e a um só tempo, entre artistas e cidadãos.

Referências

ABREU, M. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

AYALA, M. I. N. *No arranço do grito – aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

BRASIL Poetry Slam. Facebook, [200-?]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasilpoetryslam/?fref=nf>>. Acesso em: maio 2016.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013. Tradução de: *Le corps utopique, les hétérotopies*.

GRAND Corps Malade, 2015. Disponível em: <www.grandcorpsmalade.com/slam.htm>. Acesso em: out. 2015

GRAND Slam de poésie – Anthologie. Paris: Le Temps des Cerises, 2008. v. 2: 1^{ère} Coupe du Monde de Slam de Poésie – 4^{ème} Grand Slam National.

POÉSIE à Paris. *TV5 Monde*, 27 mai 2016. Disponível em: <<http://information.tv5monde.com/culture/le-monde-slame-de-la-poesie-Paris-109878>>. Acesso em: maio 2016

RAMALHO, E. Cantoria nordestina: aspectos da cultura oral na atualidade. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador, n. 31-32, p. 215-227, 2005.

SANTOS, I. M.-F. dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Tradução de Márcia Pinheiro e Everardo Ramos. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006. Tradução de: *La littérature de cordel au Brésil: memoire des voix, grenier d'histoires*.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SLAM – “Sha-Clack-Clack” by Ray aka Saul Williams. Youtube, 21 ago. 2007. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ojDKI8JxfLs>>. Acesso em: dez. 2015.

SLAM Resistência. Youtube, [2012-]. Lista de reprodução. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLNjIAgePxDQmq_m1kFGB_BdM_pQ90L4PR>.

SLAMEUR, [s.d.]. Disponível em: <www.slameur.com>. Acesso em: dez. 2015.

SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

SOUZA, T. B. *A performance na cantoria nordestina e no slam*. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, 2011.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VERAS, I. M. *Lourival Batista Patriota*. Recife: Edição do autor, 2004.

ZAP! – um *slam* brasileiro, 2008-. Disponível em: <<http://zapslam.blogspot.com>>. Acesso em: dez. 2015.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Tradução de: *La lettre et la voix: de la “littérature” médiévale*.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. Tradução de: *Performance, réception, lecture*.

As águas sem lado de lá: por uma ética da ficção

The waters with no other edge: for an ethics of fiction

Rodrigo Ielpo

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

rodrigoielpo@gmail.com

Resumo: No conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, um homem do interior do Brasil parte em sua canoa para aí permanecer, entre as margens, como a formar, como o título indica, a margem ausente de todas as margens. Em “O livro das ignoranças”, do poeta Manoel de Barros, as águas também parecem apontar para esse lugar sem lugar em que as “águas não têm lado de lá.” Assim, por oposição à “terra firme”, as águas aparecem nos dois autores como desterritorialização dos espaços positivos, incitando-nos a refletir sobre uma ética da ficção em que “aquilo que não havia, acontecia”, como lemos no conto de Rosa. O objetivo deste artigo é analisar essa presença das águas nos textos indicados enquanto marca de construção de um regime ficcional em que a dicotomia entre as categorias de verdade e mentira dariam lugar às potências do falso como princípio poético daquilo que Derrida irá chamar de acontecimento.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Manoel de Barros; ficção; acontecimento.

Abstract: In “A terceira margem do Rio”, written by Guimarães Rosa, a man from Brazilian backlands goes in his canoe to the middle of the river, staying between the two riverbanks, as if he was creating, as indicated by the title of the story, an imaginary riverbank. In “O livro das ignoranças”, written by Manoel de Barros, the waters, as in Rosa’s story, seems to indicate a place without place in which “these waters have no other edge”. Thus, the waters seems to appears in both authors as a deterritorialization

of positive spaces, what encourages us to think about a particular ethics of fiction in which “what had never been before, was”, as we can read in “A terceira margem do rio”. This article intends to analyze the presence of the water in the indicated texts as a mark of a creation of a fictional regime in which the dichotomy between the categories of truth and false seems to be replaced by the powers of the false as a poetic principle of what Derrida calls an event.

Keywords: Guimarães Rosa; Manoel de Barros; fiction; event.

Recebido em 23 de abril de 2016.

Aprovado em 23 de agosto de 2016.

1 Encontros

Durante entrevista concedida em 2008 à revista *Caros Amigos*, ao ser questionado sobre seu encontro com João Guimarães Rosa, Manoel de Barros respondeu: “conversamos sobre nada e passarinhos. Foi uma conversa instrutiva!” (BARROS, 2014). Como se pode intuir desse comentário, a relação entre ambos firmava-se, ao menos para o poeta pantaneiro, sob o signo de uma relação a ligar a banalidade do “nada” às conveniências da “instrução”. Porém, é em outra entrevista, anterior a esta, que Manoel de Barros deixa claro o que dava liga a essa estranha junção, unindo a ambos em uma espécie de frente literária para a instauração de novas paragens: “[e]le inventava coisas de Cordisburgo. Eu inventava coisas do Pantanal.” (BARROS, 1996, p. 338). Distante de qualquer região cartografável pelos procedimentos usuais da técnica, trata-se de pensar nessas terras a partir do que nos diz Antonio Candido (CANDIDO, 2006, p. 114) a respeito da geografia de *Grande Sertão: Veredas*:

certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição [...]. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional.

Composição e invenção operam, dessa forma, por meio de uma linguagem constitutiva dos espaços que não poderiam ser figurados senão através dos processos próprios à ficção. Dito de outro modo, é essa economia da invenção dos territórios através da linguagem que possibilita tanto a Barros quanto a Rosa a virtualização dos espaços reais. Não é de hoje que a crítica vem indicando a relação entre as poéticas dos dois autores,¹ afirmando a aproximação de suas linguagens, como sugere Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*. Em uma passagem extremamente rápida, mas significativa, o crítico e historiador da literatura chama a atenção para “a coerência vigorosa e serena da palavra de Manoel de Barros, nascida em contacto com a paisagem e o homem do Pantanal e trabalhada em uma linguagem que lembra, a espaços, a aventura mitopoética de Guimarães Rosa [...]” (BOSI, 2006, p. 488). Ou seja, retomando as observações de Candido, é preciso insistir que a despeito do “contato” que cada um destes autores tenha tido com seu respectivo meio,² estes não ganham sentido e plena visualidade senão na prática instituída por determinados usos linguísticos. E estes, por sua vez, encontram seu princípio básico no seguinte comentário feito por Rosa em diálogo com Günter Lorenz: “[...] somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (LORENZ, 1983, p. 88). É esse gesto rimbaudiano³ que parece comandar o movimento ao mesmo tempo ético e poético das águas aqui evocadas.

¹ Em sua tese de doutoramento, intitulada *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*, Kelcilene Grácia-Rodrigues traça um pequeno panorama do posicionamento crítico a respeito da relação entre as linguagens de Barros e Rosa, mostrando, inclusive, como parte da crítica tendeu a ver em Barros uma espécie de seguidor nem sempre feliz do trabalho de Rosa (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 35-41).

² Para um estudo da linguagem destes autores em relação às suas referências regionalistas, ver: NOLASCO, 2006.

³ Em uma de suas famosas “Lettres dites du voyant”, endereçada a Paul Demyen, Arthur Rimbaud emite uma das frases que ficariam marcadas no imaginário da modernidade literária: “as invenções de desconhecido exigem formas novas” (RIMBAUD, 2008, p. 162).

2 Uma poética das águas

No conto “A terceira margem do Rio”, um homem do interior do Brasil parte em sua canoa para aí permanecer, entre as margens, como a formar, como o título sugere, a margem ausente de todas as margens. Como diz seu filho, “ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio [...]” (ROSA, 2005, p. 78). Em “O livro das ignoranças”, do poeta Manoel de Barros, as águas também parecem apontar para esse lugar sem lugar em que as “águas não tem lado de lá” (BARROS, 2010d, p. 306). Assim, por oposição à “terra firme”, as águas aparecem nos textos mencionados como desterritorialização dos espaços positivos, abrindo o campo do ficcional. Nem direita, nem esquerda, a terceira margem ou as águas do lado de lá não são tampouco um centro, no sentido geográfico, mas marca desse indecível em que a ficção se forma em um espaço no qual o próprio espaço se origina, apontando para um regime em que a dicotomia entre as categorias de verdade e mentira parece ceder lugar às potências do falso. Ao produzir essa abertura ao que não é, os textos em questão dão lugar ao não lugar, promovendo por esta via a ascensão do desconhecido ao primeiro plano da cena enunciativa. Esse movimento aparece descrito em um comentário de Walnice Nogueira Galvão acerca do conto de Rosa. Para a crítica, contrapondo-se às duas margens comuns a todo e qualquer rio, “a terceira escapa para uma dimensão desconhecida” (GALVÃO, 1978, p. 38).

Esse “escape” de que nos fala Galvão aparece, em certa medida, formulado pelo próprio Manoel de Barros. Em uma espécie de prefácio ao volume de sua *Poesia completa*, intitulado “Entradas”, o poeta nos fala de sua predileção pelos “impossíveis verossímeis” (BARROS, 2010b), sintagma utilizado por Aristóteles em sua *Poética*. Na proposição de número 158 de seu tratado, o filósofo grego faz a seguinte afirmação: “de preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis [...]” (ARISTÓTELES, 2003, p. 142). O comentário de Barros (2010b), porém, é mais uma peça dessa encenação que flerta com um gênero de “molecagem”, da qual sua obra está repleta. Logo após citar o “mestre Aristóteles”, segundo seus termos, Barros (BARROS, 2010b, p. 7) dá alguns exemplos do que seriam esses “impossíveis verossímeis”: “1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer para passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua.” Ora, em

sua *Poética*, na mesma proposição citada há pouco, Aristóteles afirma que “não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais [...]” (ARISTÓTELES, 2003, p. 142).⁴ Não é o que se passa, como vimos, com os exemplos que Barros oferece a seu leitor sobre o que sejam os “impossíveis verossímeis”. Pois que verossimilhança poderia resistir a “loucos que grassam luarais”? Opondo-se aos conselhos do “mestre”, a “Entrada” apresentada pelo poeta é a via de acesso para um labirinto de imagens mais afeitas a delírios que a razoabilidades.

Ao apresentar sua obra, a postura de Barros aponta, desde o início, para o que podemos chamar de uma ética de sua poesia, ética essa que encontra sua justificação expressa em um verso de “O livro das ignoranças”: “as coisas que não existem são mais bonitas” (BARROS, 2010d, p. 299), e que se conecta com a epígrafe que abre seu outro livro, *As memórias inventadas*: “tudo o que não invento é falso” (BARROS, 2010c, p. 7). Essas passagens, por sua vez, estabelecem um diálogo com a demanda feita pelo poeta a Rosa em outro momento da entrevista citada mais acima, publicada em *Gramática expositiva do chão*: “precisamos de um escritor como você, Rosa, para frear com a sua estética, com a sua linguagem calibrada, os excessos de natural. Temos que enlouquecer o nosso verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza” (BARROS, 1996, p. 341). Através dessas afirmações, podemos deduzir a tentativa de construção de um regime ficcional em que livro e vida apagam qualquer delimitação, encontrando-se reunidos no mesmo espaço literário. Trata-se de um espaço em que a poética encenada indica uma ética da invenção como destino mesmo do homem, ecoando as palavras de alguns dos vaqueiros do conto “Cara-de-Bronze”, estampadas como epígrafe ao “Compêndio para uso de pássaros”, de Barros: “o vaqueiro Abel: não-entender, não-entender, até se virar menino. [...] O vaqueiro Noró: conversação nos escuros se rodeando o que não se sabe” (ROSA *apud* BARROS, 2010d, p. 93). É através desse “não-entender”, desse tatear “o que não se sabe” que os “impossíveis verossímeis”

⁴ É preciso dizer que essa posição apresenta uma pequena ambiguidade, a qual aparece no momento em que Aristóteles lança mão de uma reflexão hierárquica entre as categorias, acenando com a superioridade do belo sobre o irracional. Assim, ao citar o que considera irracional no desembarque de Ulisses, diz que o evento seria inaceitável, “em obra de mau poeta; os absurdos, porém, Homero os ocultou sob os primores da beleza” (ARISTÓTELES, 2003, p. 142).

podem tomar forma, liberando o homem dos “excessos do natural” que compõem um mundo anterior a qualquer experiência verdadeiramente autêntica da vida.

3 A invenção como prática dos mestres da *ignorância*

Importante destacar que o verso supracitado – “as coisas que não existem são mais bonitas” – referente a “O livro das ignoranças” aparece como epígrafe do próprio livro, o qual, não por acaso, recebe o subtítulo de “Uma didática da invenção”. Barros confere os créditos da citação a Felisdônio, um dos tantos personagens ribeirinhos colocados em cena pelo autor. Denominados “dementes do rio” (BARROS, 2010d, p. 316), na poética de Barros estes “personagens” surgem como salvo-conduto para as andanças para além de uma ordenação mimético-representativa, fazendo da *ignorância* uma potência criadora. Nessa condição, o rio passa a dramatizar o espaço privilegiado para a invenção, local em que o “não-saber” aparece como dissolução do conhecimento usual e abertura para o novo. É nesse rio que Felisdônio nos explica sua didática: “desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2010d, p. 299).

É a figura do demente, aliás, que sugere o diálogo com o conto de Guimarães Rosa. No início de “A terceira margem do rio”, o narrador descreve assim seu pai: “nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 2005, p. 77). A inserção na ordem, logo, o bom cumprimento das regras, ganha força no testemunho das “diversas sensatas pessoas” (ROSA, 2005, p. 77), como somos informados logo em seguida. Todavia, todo esse campo semântico de regularidades, composto através de vocábulos como “ordeiro”, “positivo”, “sensatas”, será contraposto ao espaço sem fim do rio, “se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira” (ROSA, 2005, p. 77). É nas águas desse rio que a razão se dilui, provocando a subversão das categorias lógicas que parecem reger a vida dita “normal”. Interessante observar o justo momento em que o pai do narrador deixa sua casa para habitar em uma canoa, passando a viver para sempre entre as margens do rio. Nas palavras do menino, “nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar” (ROSA, 2005, p. 78). O “desamarrear” marca esse instante em que a ordem é rompida, alterando os testemunhos sobre aquele homem, do qual, até então, não pairavam dúvidas quanto a sanidade: “[...] todos pensaram de nosso pai a razão

em que não queriam falar: doideira” (ROSA, 2005, p. 78). Se pensarmos nas reflexões de João Adolfo Hansen sobre a negação da lógica em Rosa, essa transfiguração do personagem pode ser pensada como metáfora de sua obra. Segundo o crítico,

seu estilo “elegantemente bárbaro”, na fórmula de Mary Lou Daniel, passa ao lado da adequação reguladora da forma literária como semelhança modelar. Poeticamente, toda a sua ficção pressupõe que, ao ser interposta na forma como ordenação lógica dos conceitos, a adequação limita e subordina o sentido da experiência que expressa o “verdadeiro pensamento” às definições estáticas das classificações científicas e filosóficas de um intelectualismo quase sempre esquematicamente racionalista, que lineariza, divide e opõe coisas que efetivamente estão unidas no movimento do seu devir (HANSEN, 2012, p. 126).

Fora da adequação reguladora que seria regida por um modelo prévio, a poética de Rosa como também a de Barros funcionam nesse registro em que a “doideira” e a “ignorância” passam a significar a radicalidade de uma crítica a todo ordenamento lógico do conhecimento. Valendo-se de um jogo de indeterminações que pressupõe a falência de qualquer sentido enrijecido, os dois escritores parecem caber nas reflexões que Hansen (2012, p. 127) elabora a respeito do autor de *Grande sertão: veredas*:

Rosa insiste na superioridade artística da enunciação feita por meio de paradoxos que afirmam dois sentidos contrários simultaneamente válidos, por oposição à enunciação “lógica”, que pressupõe a contradição e o princípio do 3º excluído como critérios de determinação da verdade e da verossimilhança: “Deus existe mesmo quando não há”, lemos em *Grande sertão: veredas*.

Nesse sentido, é importante notar que tanto Barros como Rosa recorrem ao uso do vocábulo “estórias”, termo que marcaria a diferença entre as narrativas fictícias e as de cunho historiográfico, mas que não possui forte tradição no português do Brasil. Em ensaio escrito em 1966, Paulo Rónai especula sobre o uso deste termo na obra de Rosa: “esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a

absorver um dos significados de ‘história’, o de ‘conto’ (= *short story*)” (RÓNAI, 2005, p. 22). Atualmente, embora o prognóstico quanto a uma maior difusão do termo feita por Rónai não tenha se concretizado, os dois maiores dicionários brasileiros apresentam uma entrada para “estória”. O *Aurélio* faz alusão à oposição explicitada por Rónai, mas recomenda, de forma categórica, que se evite o seu uso, mesmo para narrativas de cunho ficcional. Quanto ao *Houaiss*, seus autores não fazem qualquer menção de ordem normativa, apenas afirmando tratar-se de um uso antigo, derivado do inglês *story*, por oposição a *history*.

Para além das querelas quanto ao seu uso no português do Brasil, nos dois autores “estória” parece procurar dar conta da dimensão inventiva como princípio de suas poéticas, nas quais, como diz o narrador roseano, “aquilo que não havia, acontecia” (ROSA, 2005, p. 78). Esse acontecimento é particular ao espaço aberto pela subversão da ordem como repetição do mesmo, espaço que se abre para a virtualidade do que até então não poderia advir. Como nos diz Jacques Derrida em seu texto “Uma certa impossibilidade impossível de dizer o acontecimento”, “l’invention est un événement; d’ailleurs les mots même l’indiquent. Il s’agit de trouver, de faire venir, de faire advenir ce qui n’était pas encore là” (DERRIDA, 2001, p. 95).⁵

Deslocando-se do campo da doença mental, a loucura é a passagem para o acontecimento como próprio desse espaço de “estórias”, o qual, por sua vez, aparece nos dois textos aqui estudados como inerente à criação literária. Essa operação liga-se ao que Derrida (2001, p. 97) sugere ao dizer que “l’événement c’est ce qui peut être dit mais jamais prédit.”⁶ É daí que o novo pode surgir, criando um regime em que verdade e mentira tornam-se categorias completamente inoperantes. Isso explica o fato de a “doideira”, em ambos os autores, dramatizar a existência de um “não-saber” como desconstrução do conhecimento possível e criação de um território de novas (im)possibilidades. E tamanha é sua força que ela arrisca tudo encampar, ameaçando a antiga linha divisória entre sanidade e loucura, como sugerido pela fala do narrador roseano: “sou doído? Não. Na nossa casa, a palavra *doído* não se falava, nunca mais

⁵ “[...] a invenção é um acontecimento; aliás, as próprias palavras indicam isso. Trata-se de encontrar, de fazer vir, de fazer advir aquilo que ainda não estava ali” (Tradução minha).

⁶ “o acontecimento é aquilo que pode ser dito, mas jamais predito” (Tradução minha).

se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 2005, p. 81). Trata-se do fora da razão não como patologia, mas como criação de uma terceira margem, de uma nova lógica, provocando a incompreensão geral como canal para o que só assim poderia surgir. Segundo o narrador, seu pai “não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim” (ROSA, 2005, p. 79). As águas propiciam a criação dessa margem fictícia, desencadeando a produção de um espaço em que o personagem do canoieiro “desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele” (ROSA, 2005, p. 78), como nos diz seu filho. Nesse caso, “perto e longe” remete a esse indecível para a lógica dos outros personagens, gerando uma tensão entre um regime representativo-mimético e outro puramente ficcional, único território onde uma terceira margem pode existir. É essa a margem da invenção, abrindo-se sobre as águas navegadas por Maurice Blanchot em seu ensaio “A linguagem da ficção”. Ao discutir as diferenças de uma mesma frase simples se encontrada sobre sua mesa ou nas páginas de um livro de Kafka, o crítico desenvolve o seguinte raciocínio quanto à linguagem ficcional:

la phrase du récit nous met en rapport avec le monde de l'irréalité qui est l'essence de la fiction et, comme telle, elle aspire à devenir plus réelle, à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le signe des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les présenter, pour nous les faire sentir et vivre à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose (BLANCHOT, 1949, p. 82).⁷

Nessa passagem, Blanchot descreve essa tensão entre real e irreal que paira sobre os destinos dos personagens, levando-os a incompreensão que incita o narrador de “A Terceira margem” a comentar: “[...] e, ele, ou desembarcava e viajava s’embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para a casa” (ROSA,

⁷ “[...] a frase da narrativa nos coloca em contato com um mundo de irrealidade que é a essência da ficção e, como tal, ela aspira tornar-se mais real, a se constituir em linguagem fisicamente e formalmente válida, não para tornar-se o signo dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, mas antes para nos apresentá-los, para nos fazer sentir e viver através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa” (Tradução minha).

2005, p. 78). A lógica usual não prevê o indecidível das águas em que navega a canoa, dentro da margem das estórias, forçando as bordas do próprio real.

Contudo, se no conto do escritor mineiro a encenação dessa tensão entre dois regimes parece parte capital da estruturação da narrativa, o mesmo não se dá nos poemas de Barros. É por isso que em seus versos os personagens dos “doidos” aparecem sem contraposição àqueles que seriam sãos, permitindo ao poeta construir uma mitologia em que a possibilidade da operação poética estaria sempre ligada à “loucura verbal” praticada por esses “seres”, dos quais Barros (2010d, p. 316) nos confessa a intimidade: “conheço de palma os dementes do rio. / Fui amigo do Bugre Felisdônio, de Ignácio Rayzama / e de Rogaciano”. A demência aparece como potência causadora do delírio do verbo, que é poesia, o que faz dos dementes os próprios mestres da ignorância: “todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no / horizonte” (BARROS, 2010d, p. 316).

O tom laudatório aparece de forma explícita na alusão que Barros faz logo no início do seu livro ao que seria “uma didática da invenção”, como vimos há pouco, reforçada pela conclusão desses versos: “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis” (BARROS, 2010d, p. 302). (Des)ensinada por Felisdônio e seus companheiros, essa didática passa pela (des)invenção das coisas, através do que o poeta denomina “decomposição lírica”. Novamente, Barros recorre a um “demente do rio” para nos dar um exemplo do que seria isso: “sombra-boia tem hora que entra em pura / decomposição lírica: ‘Aromas de tomilhos / dementam cigarras’. Conversa em Guató, em / Português, e em Pássaro” (BARROS, 2010d, p. 317). As misturas das línguas concedem lugar à música através da linguagem dos pássaros, colocando esta em pé de igualdade com o português, idioma dito “oficial”, além de o idioma indígena. Esse dispositivo remete à didática do poeta, a qual dá origem ao “delírio do verbo”, materializando dessa forma o irreal a que Blanchot chama ficção. Como nos explica Barros (2010d, p. 301),

No começo era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

Nesses versos, Barros expõe sua própria cosmogonia, a qual, embora não explicitada na passagem acima, não pode ser dramatizada em outro território que não o dos dementes – e das crianças. Em sua cosmogênese, o poeta afirma que “o mundo não foi feito em alfabeto. Senão que / primeiro em água e luz” (BARROS, 2010d, p. 321). Cabe aos mestres da “ignorância” compor essa mitologia poética, em que a criação se dá acima de tudo à beira dos rios. Pois é na água, das águas, que surge a possibilidade da vida. Em uma brincadeira semântica, Barros (2010d, p. 318) oferece ao seu leitor-brincante o paradigma desse movimento: “águas estavam iniciando rãs.”

4 O dizer do acontecimento enquanto ética da ficção

O poder ficcional dessas águas, princípio “iniciador” não apenas da literatura, mas sobretudo da vida, visaria a uma reordenação do mundo, operação figurada pela presença de um campo semântico ligado à ideia de “desconstrução”, atestado pela ocorrência de termos como “decomposição”, “desinvenção” e “desnomear” (os objetos). Em seu lirismo, Barros faz dessa condição um motor de sua poesia, chegando mesmo a afirmar: “ocupo muito de mim com o meu desconhecer” (BARROS, 2010d, p. 304). É assim que ao falar de Felisdônio, um dos grandes dementes das regiões alagadiças, o poeta resume, em um breve verso, sua sabedoria: “gostava de desnomear” (BARROS, 2010d, p. 316). Essa seria a base do que nos permite pensar sua poética como uma ética do acontecimento, contrária a toda enunciação como mera repetição do que existe – o que remeteria ao que já foi, e não ao que poderia ser, ao novo. De acordo com Derrida (2001, p. 92), “Chaque fois que le *dire-l'événement* déborde cette dimension d'information, de savoir, de cognition, ce *dire-l'événement* s'engage dans la nuit [...], dans la nuit d'un non-savoir, de quelque chose qui n'est pas simplement de

l'ignorance, mais d'un ordre qui n'appartient plus à l'ordre du savoir.”⁸ É preciso pensar que esse “engajamento” sugerido por Derrida, no caso da poesia, mais do que “dizer-o-acontecimento”, ela o “faz”, na própria medida de sua impossibilidade. Por meio desse processo é que a língua pode alterar não somente a sintaxe, mas o mundo mesmo através do diálogo com os “impossíveis verossímeis” que Barros coloca em cena. Para isso, no lugar da gramática, o poeta sugere que é preciso aprender a “agramática”, pois, como nos dizem seus versos, “[...] é nos desvios que encontra as melhores / surpresas e os araticuns maduros. / Há que apenas saber errar bem o seu idioma” (BARROS, 2010d, p. 319).

Esse “fazer-o-acontecimento” da poesia liga-se também a outro conceito de Derrida, a saber, o de “iterabilidade”. Relacionado à possibilidade de repetição de todo e qualquer dizer, o que é próprio da linguagem, o “dizer-o-acontecimento” traz, segundo o filósofo, sua própria impossibilidade como *a priori*. De acordo com suas reflexões, “à cause du fait qu'en tant que dire et donc structure de langage, il est voué à une certaine généralité, une certaine itérabilité, une certaine répétabilité, il manque toujours la singularité de l'événement” (DERRIDA, 2001, p. 89).⁹ No entanto, no caso da poesia, a iterabilidade pode – e deve – ser pensada não como aquilo que retira desse dizer sua imprevisibilidade e singularidade, traços do acontecimento, mas como aquilo que permite, a partir de um processo de atualização da leitura, a reinauguração do acontecimento poético por meio da experiência do leitor. Se a crítica visa, muitas vezes, a exumar um cadáver, a iterabilidade poética marcaria a dialética entre cura e retorno do doente por meio do restabelecimento constante de seus sintomas. É por isso que a poesia não é um “dizer-o-acontecimento”, mas seu “fazer”.¹⁰

⁸ “Cada vez que o *dizer-o-acontecimento* transborda essa dimensão de informação, esse *dizer-o-acontecimento* engaja-se na noite [...], na noite de um não-saber, de alguma coisa que não é simplesmente ignorância, mas de uma ordem que não mais pertence à ordem do saber” (Tradução minha).

⁹ “[...] em função do fato de que enquanto dizer e, logo, estrutura de linguagem, ele [o acontecimento] é voltado a certa generalidade, certa iterabilidade, certa repetibilidade, sempre falta a ele a singularidade do acontecimento” (Tradução minha).

¹⁰ Em “Assinatura acontecimento contexto”, Derrida (1972) afirma que a “iterabilidade” de um escrito é o que permite sua lisibilidade para além da morte do destinatário, pois que esse traz em si a marca da alteridade que garantirá sua (re)leitura pelos leitores futuros. Desse modo, no que concerne à crítica, para além – ou aquém – da epistemologia que

Essa lição, Barros certamente a partilha, como já ficou explícito, com Rosa, um de seus mais fiéis praticantes. Aproximando-se de oralidades regionais, os dois autores vazam a língua culta por meio de usos populares do idioma, sem, no entanto, aderirem completamente a um “falar regional”. Inventando uma língua em que a sintaxe usual se encontra ao mesmo tempo perto e longe dos usos mais familiares, ainda que através de diferentes estratégias, os dois escritores constroem esse universo de “estórias” em que o fictício vem o tempo inteiro burlar a ordem do real com a qual se depara aquele que as lê. Assim, as estratégias linguísticas de Rosa, descritas por Rónai (2006),¹¹ podem muito bem ser estendidas a Barros. Diz o crítico que “a predileção do autor por fórmulas populares de uso geral não o impede de se deleitar com insólitas locuções individuais nem de inventar outras que, golpeando em cheio o leitor, lhe possam inculcar uma percepção nova.” (RÓNAI, 2005, p. 34). Embora o objetivo deste artigo não seja elencar os usos desse “errar bem” praticado pelos dois autores, gostaria de citar, a título de exemplo, algumas passagens. No caso de Rosa, além do repetido uso deslocado do modo subjuntivo em frases como “esse homem já tinha morrido, ninguém soubesse” (ROSA, 2005, p. 81), encontramos frases como “a gente imaginava nele, quando se comia uma comida mais gostosa” (ROSA, 2005, p. 80), em que a contração “nele” é utilizada como objeto direto do verbo “imaginar”. Do mesmo modo que em Barros, os mestres da “ignorãça” emprestam a Rosa algumas de suas ferramentas para a realização de suas torções sintático-semânticas, embora o errar desses autores não se limite ao uso dessa lógica regional, como vimos. No caso de Barros, podemos citar também o recorrente uso da sinestesia em fórmulas como “escutar a cor”, “desenhar o cheiro” ou “apalpar o som”, criando dispositivos que deslocam constantemente a percepção do seu leitor.

a possa guiar, esta deve ser capaz de trocar a prova – de um sentido original? – pela promessa de um objeto *em* acontecimento, que por isso mesmo a obrigará a aceitar a heterogeneidade de abordagens não como um problema, mas como promessa de sobrevida das obras.

¹¹ Em seu texto introdutório ao livro *Primeiras estórias*, Rónai traça um interessante panorama do conjunto dos usos linguísticos encontrados na poética de Rosa (ver bibliografia).

Diferenças à parte, o importante é perceber que as estratégias colocadas em cena por ambos os autores ecoam as reflexões que Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem em seu livro *Kafka: por uma literatura menor*. Para esses pensadores, o adjetivo “menor” qualifica as capacidades subversivas que certa literatura pode oferecer ao que se costuma chamar de “grande literatura”. Citando o caso de Kafka, eles explicam que para se construir essa literatura menor, o escritor “doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 33).¹² Essa posição é sintetizada pelos dois autores franceses ao comentarem a ação de se escrever em sua própria língua como um estrangeiro. Anos mais tarde, Deleuze retomará essa questão na abertura de *Crítica e clínica*, ao comentar a epígrafe que abre seu livro, e que toma emprestada a Proust: “[...] l’écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*” (DELEUZE, 1993, p. 9).¹³ Ainda no livro sobre Kafka, Deleuze e Guattari (1975), embora não usem o verbo “delirar”, deixam entender que esse procedimento estaria ligado a um uso “intensivo” da língua, em que as palavras possam agir para além de uma ordem meramente informativa ou representativa. Neste ponto, recaímos na questão do acontecimento, tal como compreendida por Derrida (2001), e que permite refletir sobre o que procurei chamar neste artigo de uma ética da ficção.

A literatura “menor” deve, então, ser pensada como um dispositivo que ao incidir sobre a língua, opera modificações na percepção do homem, permitindo que um novo olhar quebre a pretensa familiaridade do mundo. É o que sugere Rosa em carta enviada a Harriet de Onis, sua tradutora americana: “não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase que aprender novas maneiras de sentir e de

¹² “[...] deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão [...]” (Tradução minha).

¹³ “[...] o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua estrangeira de certa forma. Ele atualiza novas potências gramaticais ou sintáticas. Ele conduz a língua para fora dos seus sulcos habituais, ele a faz *délirar*” (Tradução minha).

pensar.” (ROSA *apud* ALMEIDA, 2007, p. 126).¹⁴ Língua e percepção constituem-se, dessa maneira, como partes inseparáveis na composição dos mundos (im)possíveis que a literatura é capaz de figurar. Não é difícil perceber que essa crítica a uma “linguagem transparente” e as devidas consequências de suas formulações mais práticas na forma de textos ligam-se aos usos e à fabricação dessa nova língua no seio da própria língua materna, nos termos desenvolvidos por Deleuze (1993). Segundo o filósofo, “une langue étrangère n’est pas creusée dans la langue même sans que tout le langage à son tour ne bascule, ne soit porté à une limite, à un dehors ou un envers consistant en Visions et Auditions qui ne sont plus d’aucune langue”(DELEUZE, 1993, p. 16).¹⁵ Visões e Audições. Produções delirantes engendradas por escritas que visam a liquefazer o engessamento da visão usual do mundo, encetando a eclosão de vozes e paisagens até então insuspeitadas: “escuto o meu rio: / é uma cobra / de água andando / por dentro de meu olho” (BARROS, 2010d, p. 96).

5 Conclusão

Nos textos analisados, as águas apontam para esse espaço paradigmático em que todo território se desconstrói para que o novo irrompa, abrindo acesso para que o que realmente acontece. É assim que na segunda parte do livro de Barros, uma enchente obriga um canoeiro a errar por dias e dias em sua canoa: “Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir” (BARROS, 2010d, p. 305). Em seu “delírio frásico”, o canoeiro escreveu “o rumor das palavras” (BARROS, 2010d, p. 309), subvertendo os sentidos correntes, positivando o que seria uma precariedade da palavra mal compreendida /

¹⁴ Eduardo Coutinho (2006, p. 163) observa que em Rosa esse procedimento “baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (a *ostranenie*, dos formalistas russos), com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso.” Ainda que essa ligação seja bastante pertinente, as reflexões de Deleuze, aliadas ao pensamento sobre o acontecimento em Derrida, têm a vantagem de propiciar uma melhor compreensão do aspecto criador dos procedimentos linguísticos empregados por Rosa – e Barros –, para além de seus traços meramente desalienantes.

¹⁵ “[...] uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por sua vez sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que não pertencem mais a nenhuma língua” (Tradução minha).

emitida: “minha voz inaugura sussurros” (BARROS, 2010d, p. 312). Pois – e é sempre a mesma “didática” – é através desse método que podemos “enxergar as coisas sem feitio” (BARROS, 2010d, p. 312), e a partir do qual o poeta dá, conseqüentemente, forma ao(s) mundo(s). Desse modo, é nessa travessia por sobre as águas que os acontecimentos têm lugar, o que só é possível pelo primado da passagem, e não da chegada. Por tudo isso, nos dois autores, uma ética da ficção implica pensar que o acesso ao real só se faz possível se contado na forma de “estórias”, desconstruindo a realidade aparente de seus lugares comuns.

Em “A Terceira margem do rio”, o canoeiro estabelece a não borda em que o mundo inteiro vira travessia, levando à constatação de seu filho: “e o rio-rio-rio, o rio – pondo perpétuo” (ROSA, 2005, p. 81). São as mesmas águas em que navegam os poemas de Barros, e sobre as quais a “canoa é leve como um selo” (BARROS, 2010d, p. 306), como lemos em um dos seus versos. Timbrada pela *ignorância* do carimbador, é essa embarcação que garante a todos os ocupantes a viagem pelas “águas sem lado de lá” num endereçamento sem porto, já que nunca encontra seu destinatário final.

Referências

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Quem tem medo de Guimarães Rosa? In: SECCHIN, A. C. *et al.* (Org.). *Veredas no sertão roseano*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2007. p. 104-127.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

BARROS, Manoel de. Compêndio para uso de pássaros. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010a. p. 91-117.

BARROS, Manoel de. Entradas. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010b. p. 7.

BARROS, Manoel de. Manoel de Barros: três momentos com um gênio. Caros Amigos, 13 nov. 2014. Grandes Entrevistas. Disponível em: <<http://www.carosamigos.com.br/index.php/grandes-entrevistas/2675-manoel-de-barros>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010c.

BARROS, Manoel de. O livro das ignoranças. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010d. p. 297-324.

BARROS, Manoel de. Pedras aprendem silêncio nele. In: _____. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase completa). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 323-343.

BLANCHOT, Maurice. Le langage de la fiction. In: _____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949. p. 79-89.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 111-130.

COUTINHO, Eduardo. Linguagem e revelação: uma poética da busca. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 161-173, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

DERRIDA, Jacques. Signature événement contexte. In: _____. *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. p. 365-393.

DERRIDA, Jacques. Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: _____. *Dire l'événement, est-ce possible?* Paris: L'Harmattan, 2001. p. 79-112.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Do lado de cá. In: _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 37-40.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

NOLASCO, Paulo. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: um guia para o sertão. In: _____. *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande: Editora UFMS, 2006.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 157-163, 2008.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 19-46.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 77-82.

**A crítica cultural na América Latina e seus modos
de produção: uma tentativa de aproximação do conflito
literatura indigenista / literatura indígena¹**

*Cultural criticism in Latin America and its modes of production:
an attempt to move closer towards the conflict between
indigenous literature / native literature*

Silvina Carrizo

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora / Brasil

silvinalit@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo iluminar o impacto e as releituras de algumas linhas de pensamento desenvolvidas por José Carlos Mariátegui no que diz respeito à crítica da cultura, da literatura e da produção literária. A linha que focarei será aquela cunhada pelo próprio ensaísta – a da “literatura indigenista / literatura indígena” – por considerar sua grande produtibilidade em seus ensaios, nas obras de José María Arguedas e nos textos críticos de Antonio Cornejo Polar. Ou seja,

¹ Este artigo é um desdobramento de uma das minhas pesquisas decorrentes do meu doutorado, por isso, gostaria de agradecer a Gonzalo Cornejo, Biagio D’Angelo, Rômulo Monte Alto, Maria Luiza Scher e a Lívia Reis, bem como ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFJF. Sem ajuda de tod@s el@s não poderia realizar a pesquisa *in loco* e a posterior análise dos documentos colhidos. Uma primeira versão deste texto foi apresentada em 2010 na Faculdade de Letras da UFMG no Colóquio “A herança de Arguedas aos 40 anos de sua ausência” e publicada sob o título de “Diálogos en la historia cultural: Mariátegui y Arguedas en el pensamiento de Antonio Cornejo Polar”, na Magazine *Alborada Internacional*, versão essa traduzida ao espanhol.

em outras palavras, pretendo destacar um trabalho de mais de 80 anos de crítica cultural na América Latina. Para desenvolver estas questões serão utilizados materiais produzidos nos começos dos projetos de Arguedas e Cornejo Polar, na procura de ressignificar as possíveis intenções e métodos do pensamento crítico, como colocadas por Edward Said em seu livro *Beginnings*, publicado em 1975.

Palavras-chave: Crítica cultural; José Carlos Mariátegui; José María Arguedas; Antonio Cornejo Polar; Literatura indigenista / Literatura indígena.

Abstract: This article aims to highlight the impact and the readings of some of the lines of thought developed by José Carlos Mariátegui regarding cultural criticism, literature and literary output. The line that I will emphasize is the one coined by the essayist himself – the “indigenous literature / native literature” – for considering its great productivity in his essays, in the works of José María Arguedas and on the critical texts of Antonio Cornejo Polar. That is, in another sense, I intend to highlight over 80 years of cultural criticism in Latin America. In order to develop such matters I will utilize materials produced in the beginning of projects by Arguedas and Cornejo Polar, seeking to resignify the possible intentions and methods of critical thinking, as put by Edward Said in his book *Beginnings*, published in 1975.

Keywords: Cultural criticism; José Carlos Mariátegui; José María Arguedas; Antonio Cornejo Polar; Indigenous literature / Native literature

Recebido em 16 de outubro de 2015.

Aprovado em 2 de maio de 2016.

Este trabalho tem por objetivo iluminar o impacto e as releituras de algumas linhas de pensamento desenvolvidas – ou por desenvolver – no interior do pensamento de José Carlos Mariátegui (1894-1930) no que tange à crítica da cultura, da literatura e da produção literária. O recorte a ser revisado, em suas intenções e métodos – como explicou Edward Said em seu livro *Beginnings*, de 1975 –, inclui apenas os começos dos projetos de José María Arguedas (1911-1969) e de Antonio Cornejo Polar (1936-1997).

Meu interesse está centrado nas primeiras aproximações a essas linhas de pensamento na obra de Arguedas (décadas de 1930 e 1940), enquanto intelectual e escritor, assim como, posteriormente, nas primeiras interpretações do crítico e teórico Antonio Cornejo Polar, cujos segundo e terceiros livros (década de 1970) se aventuraram nas obras de Arguedas e Alegría (1909-1967), reativando e atualizando conceitos formulados pelo pensador marxista. Nesse sentido, a linha que focarei será a da “literatura indigenista / literatura indígena”, cunhada por Mariátegui (1928), escolha que se fundamenta na grande produtividade que ela adquiriu tanto nos ensaios do próprio Mariátegui, nas obras de Arguedas e nos textos críticos de Cornejo Polar. Essa produtividade revelada nos instigantes desdobramentos teóricos e metodológicos desses críticos da cultura, aprofunda minha tarefa de escavação dessas temporalidades-chave da construção do pensamento sobre e da crítica cultural na América Latina.

Para tanto, parto de uma etapa anterior àquela sistematizada pelo crítico Antonio Melis, que em seu artigo “Mariátegui en el itinerario crítico de Antonio Cornejo Polar” (2002) analisa o momento em que o crítico peruano se concentra, de forma direta, no pensamento de José Carlos Mariátegui, problemática observada e abordada a partir de 1980.

Dentro das trajetórias artísticas e intelectuais, – e pensando nisso em diálogo com Said – muitas vezes o ponto de virada de um pensamento, aquele momento a partir do qual as questões começam a se movimentar em direções diferentes e, por isso mesmo, a iluminar os projetos artísticos e intelectuais *a posteriori*, costumam ser um privilégio do trabalho crítico e, notadamente para o caso deste trabalho, da história da Crítica Cultural. Dessa forma, Mariátegui, Arguedas e Cornejo Polar se constituem em poderosas luzes do pensamento latino-americano, tanto no que diz respeito à questão política quanto à humana. Eles se cruzam e dialogam na história e, de certa maneira, Cornejo Polar poderia ser a síntese, nada harmoniosa, da força desses outros dois colossos.

No caso de Mariátegui vou me deter em particular nesse momento-chave do *beginning*, quando ele, já em Lima, publica o artigo “El problema primario del Perú” em fevereiro de 1925,² pois

² No Jornal *Mundial*, em fevereiro de 1925; depois recompilado em: *Peruanicemos El Perú*. 8. Ed. Lima: Biblioteca Amauta, 1983. Esse mesmo artigo é depois retomado quase na sua totalidade em *Siete ensayos* [Sete ensaios], no ensaio intitulado “El problema del indio” [O problema do índio].

nele vai se dar centralidade ao problema do indígena; e, num segundo momento, quando da publicação de *Siete ensayos de la interpetación de la realidad peruana* (1928), em particular no sétimo ensaio “El proceso de la literatura”, no qual irá refletir sobre as condições de produção da literatura indigenista e indígena.

Como bem percebera Terán (1985),³ o artigo “El problema primário del Perú” representa, dentro da produção de Mariátegui, a virada para a questão nacional, superando a etapa anterior que se ancorava numa reflexão internacionalista, muito mais abstrata, refletindo sobre pautas como a urbanização e o proletariado. O artigo coloca, pela primeira vez, o centro do debate na questão do indígena, entendido como problema da nacionalidade peruana e do socialismo no Peru e na América Latina, assim como começa a tecer os conteúdos que depois serão colocados em 1926, com a criação da revista *Amauta* e, em 1928, com a publicação de *Sete Ensaíos*. Mariátegui não apenas sublinha o problema do índio como uma questão da nacionalidade em formação, mas também assenta as linhas do problema agrário, do campesinato peruano, sugerindo que a mudança estrutural do país não pode ser pensada sem a integração do povo: a necessária união das forças que constituem as comunidades indígenas dispersas pelo país, com o pequeno operariado urbano. Ele argumenta: “Una política nacional no puede prescindir del indio, no puede ignorar al indio. El indio es el cimiento de nuestra nacionalidad en formación [...] Sin el indio no hay peruanidad posible” (MARIATEGUI, 1983, p. 44).⁴

Nesse sentido, observa-se que a inserção do problema da nacionalidade, na contramão da Internacional,⁵ traz a necessária discussão sobre o grande setor de excluídos. Além disso, o conceito de alicerce importará numa leitura que aos poucos será aprofundada, nas suas várias vertentes de conteúdos, visto que os sentidos irão se expandindo ao

³ Estou fazendo referência ao Capítulo IV: “El discurso de la nación” [O discurso da nação], p. 83-99.

⁴ “Uma política nacional não pode prescindir do índio, não pode ignorar o índio. O índio é o alicerce da nossa nacionalidade em formação [...] Sem o índio não há peruanidade possível” (Tradução minha).

⁵ Em 1919, após a vitória dos comunistas na Revolução Russa, foi criada a Terceira Internacional, ou Internacional Comunista, ou ainda Komintern. Seu principal objetivo era criar uma União Mundial de Repúblicas Soviéticas. Dominada pelo Partido Comunista da União Soviética, a Internacional emitia diretrizes que deveriam ser seguidas por todos os seus filiados.

desenhá-los protagonistas reais da exclusão, mas também como possíveis atores da mudança, como sujeitos que dizem respeito à identidade da nação, como substrato vivo da tradição e como portadores de energias para um indigenismo socialista, no interior da própria obra de Mariátegui.

A segunda questão, muito instigante, aparece em 1928 no seu sétimo ensaio “O processo da literatura” de *Sete ensaios*, no capítulo intitulado “Las corrientes de hoy. El indigenismo”. Nele, refletindo sobre as relações históricas e seu vínculo com as práticas culturais Mariátegui observa que no panorama da literatura peruana se faz necessária a ativação de novos dispositivos, de um método próprio de leitura:

El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de la conquista. Nuestro caso es diverso de aquellos pueblos de América, donde la misma dualidad no existe, o existe en términos inócuos (MARIÁTEGUI, 1979, p. 210).⁶

Mariátegui compreende com aguda intuição tanto o problema da assimetria linguística do Peru, quanto a repercussão da experiência da conquista e da colonização no interior mesmo das práticas culturais do país, isso também em função de outras experiências históricas similares dentro do continente. Nessa mesma orientação, lança sua paradigmática reflexão que atinge a todas as formas de produção cultural, pois elas estariam afetadas transversalmente e de modo efetivo pela questão do sujeito produtor – e aqui a questão do intelectual tradicional e do orgânico que se espalha, de formas diferentes, por toda a sua obra – e sua posição dentro do campo cultural, da questão de classe e da identidade étnica, criando o chão, para o que depois será formulado como conceito teórico-crítico por Cornejo Polar, quer dizer, o conceito de heterogeneidade não dialética. Mariátegui ressalta:

⁶ “O dualismo quéchua-espanhol do Peru, ainda não resolvido, faz da literatura nacional um caso de exceção, que não é possível estudar com o método adequado para as literaturas organicamente nacionais, nascidas e desenvolvidas sem a intervenção da conquista. Nosso caso é diferente daqueles povos da América, onde a mesma dualidade não existe, ou existe em termos inócuos” (Tradução minha).

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (MARIÁTEGUI, 1979, p. 306).⁷

O autor expõe, assim, a complexidade dos produtos culturais e dos sujeitos produtores, sem chegar a questionar a categoria “literatura”, porém deixa clara a hipótese “se há de vir, virá no seu momento. Quando os próprios índios estejam prontos para produzi-la”. Se a revolução socialista pode depender dos sujeitos históricos de mudança – índios e mestiços / camponeses e operários –, imaginar a possibilidade de uma literatura escrita por indígenas seria dar um passo à frente dessa batalha, ou a batalha mais contundente no plano cultural-simbólico.

Como destaca Carmen Pinilla, o ponto de virada de José Maria Arguedas se daria na sua chegada em 1928 à Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), quando, num ambiente amplamente comprometido com a figura de Mariátegui, ele se assume como índio quéchua-falante (PINILLA, 1994, p. 61). Devido a várias referências, Pinilla interpreta que Arguedas leu os *Sete Ensaíos* e, aliás, o ensaio aqui em foco. Isso lhe deu a oportunidade de redirecionar seu projeto literário, na medida em que compreendeu o lugar heroico de narrador futuro que preencherá os vazios de uma literatura ainda por vir. Como eu já havia observado em minha tese, esse vazio dentro da literatura peruana, segundo o processo de Mariátegui, seria dado pela falta de uma literatura social e indigenista, ou seja, revolucionária (CARRIZO, 2004, p. 168, nota 27);⁸ Mariátegui era um pensador heterodoxo e nunca se fechou a uma única possibilidade. Pinilla, nesse sentido, observa apenas a questão indigenista sem levar em conta a questão social e revolucionária que, de

⁷ “A literatura indigenista não nos pode dar uma versão rigorosamente realista do índio. Ela tem que idealizar e estilizar ele. Também não pode nos dar a sua própria alma. È ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista, e não indígena. Uma literatura indígena, se há de vir, virá no seu momento. Quando os próprios índios estejam prontos para produzi-la” (Tradução minha).

⁸ Tese depois transformada em livro: *Discutir o regional. Gilberto Freyre e José Carlos Mariátegui: Literatura e pensamento (1920/1930)*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

fato, é uma intenção, naquele momento, da qual Arguedas aos poucos vai se afastando; mas não como nos casos de Vallejo e Alegría que, por sinal, a intensificaram.

Assim, quem sabe, poderíamos pensar que o final da última versão corrigida do primeiro conto de Arguedas, “Warma Kuyay (amor de niño) (1933/1935)” [Warma Kuyay (amor de menino) (1933/1935)], – estou me referindo ao trecho: “Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños” (ARGUEDAS, 1977b, p. 127) – funcionaria e ativaria a metáfora literária desse momento-chave que faz como numa espiral, que o conto leve o título em quéchua e sua tradução ao castelhano entre parênteses. Metáfora literária que diz respeito a esse momento inaugural do projeto de escritura de Arguedas, mas que também é uma encenação do conflito apontado por Mariátegui sobre a diferença estrutural entre literatura indigenista / literatura indígena.⁹

Essa metáfora literária volta a ser encenada em seu primeiro romance, *Yawar Fiesta*, de 1941, nos capítulos dedicados aos estudantes-migrantes do Centro Lucanas, que moram em Lima, no entanto, a partir de outro ângulo. Aqui, os estudantes conversam em torno de uma fotografia de Mariátegui. A referência ao retrato, apesar de ser uma homenagem, não é central; entretanto paira nas discussões que atravessam o capítulo VII, “Los serranos” [Os da serra] (ARGUEDAS, 1977c, p. 66-95), e em todo o romance.¹⁰ O fracasso desses estudantes perto do final da narrativa funcionaria como um “processo” – no sentido

⁹ Se Arguedas pôde argumentar em 1950 que *El tungsteno*, de Vallejo, e *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, “iluminaram seu percurso” (“le alumbraron el camino”) (ARGUEDAS, 1977a, p. 170), também é evidente que ele sabe que o conflito literário dele é muito mais complexo. Cf. “La novela y el problema de la expresión literaria em el Perú” (ARGUEDAS, 1977a, p. 165-174).

¹⁰ “Cuando terminó la sesión, Escobar se levantó de su asiento y se dirigió junto al retrato de Mariátegui, empezó a hablarle, como si el cuadro fuera otro de los socios del ‘Centro Unión de Lucanas’. / –Te gustará werak’ocha lo que vamos a hacer. No has hablado por gusto, nosotros vamos a cumplir lo que has dicho. No tengas cuidado tayta: nosotros no vamos a morir antes de haber visto la justicia que has pedido. Aquí está Rodríguez, comunero de Chacalla, aquí estamos los cholos Córdova, Vargas, Martínez, Escobaracha; estamos en Lima; hemos venido a saber desde donde apoyan a los gamonales, a los terratenientes; hemos venido a medir su fuerza. Por el camino de los ayllus hemos llegado! Si hubieras visto esta faena, tayta! Capaz hubieran ganado tus piernas y tu

mariateguiano de julgamento e balanço – sobre o lugar do intelectual, do sujeito produtor. Mariátegui tinha achado uma ponta do conflito ao sinalizar o lugar particular da produção poética do Vallejo. Arguedas tinha compreendido bem a mensagem, porém Vallejo era um mestiço e não era quéchua-falante. A discussão com esses estudantes-migrantes, serranos e falantes do quéchua é ainda mais profunda, pois volta sobre a própria figura de Arguedas e seu lugar dentro do campo literário e cultural. Entre o sujeito mestiço cosmopolita que levanta José Carlos Mariátegui e Vallejo, Arguedas era um tipo de mestiço que, em grande parte, domina essa dualidade linguística e espaço-cultural. As figuras do sujeito entre dois mundos que remetem diretamente às variações de mestiços / intelectuais tradicionais e orgânicos, apontados por Mariátegui no ensaio aqui estudado, são operacionalizadas tanto no primeiro romance de Ciro Alegría, *La serpiente de oro* [A serpente de ouro] (1935), a partir da voz que enuncia “nosotros” [nós], quanto no narrador-personagem de Ernesto em “Warma Kuyay” e nos estudantes-migrantes, como o Escobar de *Yawar Fiesta*. Na medida em que se narrativizam os vários níveis do conflito, Arguedas vai aperfeiçoando seu projeto; ele é o vazio.

Antonio Cornejo Polar publica seu primeiro livro *Discurso en loor de la Poesía. Estudio y Edición* [Discurso em homenagem da Poesia, estudo e edição] (1962-1964), obra dedicada à literatura colonial, e no qual como já percebera Escajadillo (2004), aparece uma “leve crítica” à questão apontada por Mariátegui sobre a ausência de um poema épico na literatura colonial. Fato esse que nos leva a pensar que é a primeira referência escrita sobre o maestro (referência essa ao sétimo ensaio dos 7 *Ensaíos*). Sua saída de Arequipa coincide com seu ingresso na UNMSM em 1966. Seu primeiro artigo sobre Arguedas, “El sentido de la narrativa de José María Arguedas [O sentido da narrativa de José Maria Arguedas]”, é de 1970. *La Trilogía novelística clásica de Ciro Alegría* [A trilogia do romance clássico de Ciro Alegria] começa a ser produzida em 1967, mas ele termina de organizá-lo em 1992 e só será publicada em 2004. Em 1972, encontra-se escrevendo seu primeiro grande sucesso da crítica, *Los universos narrativos de José María Arguedas* [Os universos narrativos de José Maria Arguedas], publicado em 1973, em Buenos Aires. A partir

sangre! Si hubieras conocido Puquio! Pero nuestro ‘obispo’ te a va a tocar un wayno lucana y nosotros vamos a cantar para ti, como juramento” (ARGUEDAS, 1977c, p. 83).

da elaboração desse livro se iniciará o diálogo com o crítico uruguaio Ángel Rama (1926-1983).

Escajadillo reconhecera “el punto de quiebre”, a virada dentro do trabalho de Cornejo Polar, na conjunção entre a entrada em San Marcos e a redação do artigo “La estructura del acontecimiento de *Los perros hambrientos*”, publicado na revista *Letras* em 1967, que depois integrará, em edição póstuma com as modificações feitas em vida pelo autor entre 1975-1976, a trilogia sobre *Ciro Alegría*, organizada pelo próprio Escajadillo.¹¹ O ponto de virada está relacionado ao momento em que Cornejo Polar inicia seu trabalho sobre a literatura contemporânea latino-americana, e peruana, marcada pela experiência do indigenismo socialista apregoado por Mariátegui. Ainda com Escajadillo, é importante frisar que isso se dá a partir de *Ciro Alegría*, mesmo que depois se dedique integralmente à redação de *Los Universos*, para voltar em 1974 a *Alegría*. O abandono momentâneo da pesquisa sobre *Alegría* poderia ser lido hoje, como uma metáfora do trabalho crítico de Cornejo Polar. Penso que seja possível imaginar uma hipótese na qual, até pela afirmação do próprio *Alegría*¹² sobre a problemática do projeto de Arguedas, Cornejo tenha percebido que é a literatura de Arguedas, que Cornejo tenha percebido que é a literatura de Arguedas que condensa esse vazio e as possibilidades da literatura indigenista e indígena.

Observemos como já se manifestava essa virada em 1965, durante o 1º Encontro de Narradores na Casa da Cultura de Arequipa, da qual Cornejo era diretor. Mariátegui volta a estar no centro dos debates, sobretudo nas falas dos dois escritores, Arguedas e *Alegría*. No discurso de inauguração, Cornejo deixa ver sua forma de compreender a literatura dentro de um “*proceso*” histórico, que se reportaria “ao processo do romance peruano” e, que, por sua vez, o crítico peruano vê o processo também ligado a métodos e a avaliações. Assim como percebemos isso na sua fala (CORNEJO POLAR, 1986, p. 234-250), quando aponta que o indigenismo, no Peru, nasce com a República, havendo “*una correlación absoluta del indigenismo con nuestra nación*”,¹³ podendo

¹¹ Por ainda não ter acesso ao manuscrito dessa data, esta pesquisa não poderá trabalhar com esse importante documento.

¹² Os comentários e discussões de *Alegría* encontram-se em *Primer encuentro de narradores peruanos* (Cf. CORNEJO POLAR, 1986).

¹³ “uma correlação absoluta do indigenismo com a nossa nação” (Tradução minha).

ser pensando como uma constante de literatura peruana. Já para 1965, o crítico manifesta um amplo conhecimento da literatura nacional e da problemática específica do indigenismo. É bom salientar que foi ele mesmo quem fez os convites aos escritores e críticos presentes em tal evento. Ao se discutir o realismo, o romance e o indigenismo, as questões entravam de modo quase permanente com os postulados de Mariátegui. Em decorrência disso, poderíamos pensar que, em grande medida, esse encontro de narradores resulta num “processo” do indigenismo e de Mariátegui. Lembremos que para a época, Alegría e Arguedas já eram dois escritores consagrados; Arguedas publicara *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958), *El sexto* (1961) e *Todas las sangres* (1964).

No artigo de 1967 sobre *Los Perros Hambrientos* (1938), de Ciro Alegría, Cornejo Polar apresenta pela primeira vez o indigenismo literário como um paradoxo, um problema da teoria social e da teoria literária. Segundo ele, esses produtos culturais são produzidos pela mesma tensão social; traspassando os conteúdos, os sujeitos produtores e os sujeitos leitores. Criando, por sua vez, um permanente conflito entre o narrador e o mundo narrado (interioridade / exterioridade, realismo, autenticidade em relação especialmente às duas normas linguísticas e ao mundo índio, adesão ao mundo índio e à questão sócio política). Embora não apontada de forma direta a referência a José Carlos Mariátegui sobre a distinção entre literatura indigenista / indígena, Antonio Cornejo Polar dedica-se a dar conteúdo literário e teórico, problematizando essa reflexão paradigmática. Dessa forma, e acompanhando os passos do crítico Antonio Melis (MELIS, 2002, p. 75-87), pensamos que os começos da elaboração do conceito de literaturas heterogêneas é ainda anterior a 1973, ou seja, a *Los Universos*.

Escajadillo explica que, talvez, devido à metodologia de trabalho de Cornejo Polar, ele tenha decidido abandonar, apenas por um tempo, a pesquisa sobre Alegría, para poder, desse modo, terminar a de Arguedas. Por isso, e até pela generosa sugestão de Escajadillo, é melhor ficarmos no livro sobre Arguedas redigido em 1972 e publicado em 1973.

Penso que, para melhor falar sobre o contexto de produção desse livro de Antonio Cornejo Polar e sobre a importância de Arguedas no interior do seu trabalho teórico-crítico, não existe nada mais iluminador do que as próprias palavras dele em sua “Introdução” de 1972. Por isso, apesar de a citação ser extensa, é melhor focarmos a questão nisso:

Pese a la inocultable displicencia con que algunos creadores y críticos (Cortázar, Rodríguez Monegal, Harss) tratan la obra de José María Arguedas, la importancia de sus relatos breves y sobre todo de sus novelas es manifiesta; importancia doble, intrínseca y extrínseca, porque deviene tanto de los valores que realizan sus obras, aisladamente o como corpus, cuanto de la significación que el conjunto de su narrativa tiene para el *proceso* y destino de la literatura hispanoamericana. Se explica parcialmente esta displicencia, que a veces llega al desplante, porque suele incorporarse la obra de Arguedas, haciendo las salvedades de más bulto, a la novela regional o a la corriente indigenista, ahora mal afamadas. Tal adscripción requiere un profundo replanteo, como lo urge, también, *el enjuiciamiento* globalmente negativo que viene siendo habitual en lo que toca a las instancias que preceden el período que Vargas Llosa denomina de la “novela de creación”, que comenzaría con la obra de Onetti (CORNEJO POLAR, 1997, p. 15, grifos meus).¹⁴

Assim como Mariátegui e Arguedas nos começos de seus projetos, Cornejo Polar posiciona-se em função de um campo literário e cultural amplo, como é o da região latino-americana. Lembremos, nesse sentido, que Arguedas já havia apontado que começara a escrever tentando corrigir muitas das visões sobre a questão da serra e do índio que apareciam na revista *Amauta*, revista que ele lera entre os anos de 1926 e 1928, antes e

¹⁴ “Em que pese o inocultável desdém com que alguns criadores e críticos (Cortázar, Rodríguez Monegal, Harss) tratam a obra de José María Arguedas, a importância dos seus relatos breves e, sobretudo, dos seus romances é manifesta; importância dupla, intrínseca e extrínseca, porque vem tanto dos valores realizados nas suas obras, de forma isolada, ou como *corpus*, quanto da significação que o conjunto da sua narrativa tem para o *processo* e destino da literatura hispano-americana. Explica-se parcialmente esse desdém, que às vezes atinge o atrevimento, porque costuma buscar incorporar a obra de Arguedas, salvando alguns casos, ao romance regionalista ou à corrente indigenista, na atualidade com uma fama em decadência. Esse tipo de inscrição requer de uma aprofundada reflexão, bem como é necessário, também, o *julgamento* globalmente negativo que vem sendo feito no que tange às instâncias anteriores ao período que Vargas Llosa denomina ‘romance de criação’, que iniciaria com a obra de Onetti” (Tradução minha).

depois de sua chegada a Lima e cuja repercussão fora de grande impacto para o Arguedas jovem (PINILLA, 1994, p. 31-101).

No ano de 1972, Antonio Cornejo Polar é convidado, junto a outros críticos como Alberto Escobar e o chileno Nelson Osorio, para oferecer um seminário sobre problemas de Teoria Literária na Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Para esse mesmo ano, Cornejo Polar já tinha participado como membro jurado do Premio Casa de las Américas; e, em 1973, a Revista *Textual*, do Instituto Nacional de Cultura de Lima, fez uma importante entrevista aos três críticos. Por um lado, quero destacar, que o crítico peruano já era reconhecido dentro do campo cultural latino-americano e, por outro, no que tange à entrevista, que se mostra comprometido em alavancar um setor da crítica em pleno momento de efervescência decorrente, em grande parte, do chamado *boom* latino-americano.

Na entrevista, que se inscreve no mesmo contexto de produção de *Los Universos*, Antonio Cornejo Polar ressalta a importância de colocar sob suspeita o engano de pensar que o novo romance latino-americano surge do vazio e em oposição a elementos anteriores já em desgaste (CORNEJO POLAR, 1973, p. 27). Ele retoma os conceitos de processo histórico, de semelhanças, continuidades e tradições para não perder o conteúdo histórico dentro da literatura latino-americana e, por sua vez, discute e afirma a necessidade da “valoração social dentro da crítica literária”, entendida como julgamento, ou seja, o outro sentido dado por José Carlos Mariátegui. Conteúdos que, é preciso enfatizar, serão retomados e reafirmados pelas discussões posteriores entre intelectuais e que a crítica chilena Ana Pizarro organizará em vários livros – hoje faróis e clássicos – sobre a literatura e a crítica cultural da região.

Retomando a citação anterior, na “Introdução” de Antonio Cornejo Polar, podemos repensar esse contexto e na clivagem com Arguedas, pois serão Cornejo Polar e Ángel Rama os grandes impulsionadores de José Maria Arguedas, embora cheguem a ele a partir de reivindicações muito diferentes. Rama publica em 1964/1969 “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (RAMA, 2008, p. 43-114); entre outras coisas este é o artigo citado e destacado por Antonio Cornejo Polar em *Los Universos*, inclusive como propulsor de ideias para o livro. Cornejo encontra nele um interlocutor da problemática teórico-prática, posto que Rama anuncia a exemplaridade da experiência arguediana, sobretudo porque seria uma

das mais difíceis tentativas de um romancista na América. Então, Cornejo Polar (1997, p. 16) afirma:

Julio Cortázar, luchador también contra el lenguaje emputecido de la literatura acartonada, no vio que Arguedas alcanzaba realizaciones extraordinarias dentro de una situación esencialmente compleja, confusa y quebradiza: el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax de un estado común a toda Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia. Esta experiencia es ejemplar – decía Ángel Rama –, sobre todo porque es la más difícil que ha intentado un novelista en América.¹⁵

A modo de conclusão, na negação de Arguedas – ou nesse novo vazio –, Antonio Cornejo Polar observa um grande problema da crítica e da teoria literária da década que lhe serve ao mesmo tempo como elemento estruturador/metodológico e também como elemento de reafirmação de seu lugar dentro do campo da crítica cultural. Se o vazio visto por Mariátegui e sua reflexão paradigmática estavam sendo discutidos pela própria obra de Arguedas, um novo vazio era decretado por um importante setor da crítica do momento. Como já o percebia ao refletir sobre Julio Cortázar, Arguedas não apenas se importava pela obra, mas, também, pelo sentido dos caminhos do pensamento crítico latino-americano.

Como afirmara Arguedas no seu texto-conferência (Prêmio Inca Garcilaso de la Vega, 1968) sobre a importância de Mariátegui na sua visão de mundo, Antonio Cornejo Polar além de ser um crítico que sabia bem conectar o marxismo com as práticas culturais, na melhor das tradições de Raymond Williams – apesar dele nunca o citar, e sim a Luckács e a Goldman –, já a partir dos seus primeiros livros desenvolve um trabalho no qual a percepção do conflito como mola propulsora da

¹⁵ “Julio Cortázar, lutador também contra a linguagem furibunda da literatura careta, não percebeu que Arguedas atingia realizações extraordinárias dentro de uma situação essencialmente complexa, confusa e fragmentada: o bilinguismo pluricultural da zona andina, situação que representa o ápice de um estado comum a toda Hispano-américa e que, de certa forma, define sua realidade e sua história. Essa experiência é exemplar – já tinha dito Ángel Rama –, sobretudo porque é a mais difícil que um romancista tenha tentado na América” (Tradução minha).

história é permanente. No lugar onde muitas vezes Ángel Rama escorrega, Cornejo Polar se nutre. E muito me reporto ao conflito no mais puro sentido marxista: a luta se dá sempre e é objetiva. Esse conflito estava assinalado já desde Mariátegui, na linha de pensamento referida às literaturas indigenistas / indígenas e que para a década de 1990, Antonio Cornejo Polar ampliaria as várias problemáticas da literatura e da cultura latino-americana.

Referências

ALEGRÍA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

ALEGRÍA, Ciro. *La serpiente de oro*. Novelas completas. 2. ed. Prólogo de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1963.

ARGUEDAS, José María. “Yawar (fiesta)” In: _____. *José María Arguedas*. Obra Completa. Tomo I. Lima: Editorial Horizonte, 1983. p. 121-135.

ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literária em el Perú. In: _____. *Yawar fiesta*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977a. p. 165-174.

ARGUEDAS, José María. Warma Kuyay (amor de niño). In: _____. *Relatos completos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977b. p. 121-127.

ARGUEDAS, José María. *Yawar fiesta*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977c.

CARRIZO, Silvina. *Discutir o regional*. Gilberto Freyre e José Carlos Mariátegui. Literatura e pensamento. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2013.

CARRIZO, Silvina. *Uma nova consciência regional*. Apontamentos para um diálogo possível. 2004. 199 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Gragoatá, 2004.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Discurso en loor de la poesía*. Estudio y edición. Introdução e edição de José Antonio Mazzotti. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría*. (Prólogo y notas de Tomás Escadillo). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores, 2004.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. 2. ed. Lima: Editorial Horizonte, 1997.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. 2. ed. Lima: Latinoamericana Editores, 1986.

CORNEJO POLAR, Antonio; ESCOBAR, Alberto; OSORIO, Nelson. Entrevista. *Textual*. Revista del Instituto Nacional de Cultura, Lima, n. 7, p. 25-39, 1973. Conversatorio.

ESCAJADILLO, Tomás (Org.). *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría*. Prólogo e notas de Tomás Escadillo. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, 2004.

MARIÁTEGUI, José Carlos. El problema primario del Perú. In: _____. *Peruanicemos el Perú*. 8. ed. Lima: Biblioteca Amauta, 1983. p. 41-46.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era, 1979.

MELIS, Antonio. Mariátegui en el itinerario crítico de Antonio Cornejo Polar. In: WELLE, Friedhelm Schmidt (Ed.). *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Lima: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. (Series Críticas). p. 75-87.

PINILLA, Carmen. *Arguedas: conocimiento y vida*. San Miguel: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1994.

RAMA, Ángel. *La novela en América Latina*. Panoramas 1920-1980. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: _____. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n. 5, Maracaibo, 1974.

RAMA, Ángel. Selección y prólogo. In: _____. ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1975.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en la literatura latinoamericana*. 3. ed. México: Siglo XXI Editores, 1987.

SAID, Edward W. *Beginnings: intention & method*. New York: Columbia University, 1985.

TERÁN, Oscar. *Discutir Mariátegui*. México: Universidad Nacional de Puebla, 1985. Cap. IV: El discurso de la nación, p. 83-99.

Fénelon e as ilusões do Classicismo

Fénelon and the illusions of Classicism

Tarsilla Couto de Brito

Universidade Federal de Goiás, Goiânia / Brasil

tarsillacouto@gmail.com

Resumo: Estudos do final do século XX sobre a vida literária do reino de Luís XIV desestabilizaram a ideia de homogeneidade associada ao Classicismo francês (CHANTALAT, 1992; FUMAROLI, 1997; MESNARD, 1990; DARMOND, 2006; COSTA, 2009). Este texto objetiva demonstrar que algumas das características definidas como essenciais ao “Classicismo” podem ser revisitadas como “lugares” ricos em tensões. O autor de *Les aventures de Télémaque*, Fénelon, objeto deste estudo, é um dos escritores que, apesar de aparecer nos livros de história literária como um autor do Classicismo, observado de perto, não aceita com facilidade este rótulo. O presente artigo buscará realizar uma breve história das leituras da narrativa pedagógica *Les aventures de Télémaque* para demonstrar como as práticas interpretativas participam da constituição dos sentidos de um texto literário, forçando-o a inflexões que o sequestram de seu momento histórico de produção.

Palavras-chave: Telêmaco; Antigos contra Modernos; Classicismo.

Abstract: Studies of the late twentieth century on the literary life under the reign of Louis XIV destabilized the idea of homogeneity associated with the French Classicism (CHANTALAT, 1992; Fumaroli, 1997; Mesnard, 1990; Darmond, 2006; COSTA, 2009). This paper aims to demonstrate that some of the features defined as essential to “Classicism” can be revisited as “places” rich tension. The author of *Les aventures de Télémaque*, Fénelon, object of this study is that one of the writers, despite

appearing in literary history books as an author of Classicism, closely read, not easily accepted this label. This article will seek to carry out a brief history of the readings of the pedagogical narrative *Les Aventures de Télémaque* to demonstrate as the interpretative practices participate in the constitution of the senses of a literary text, forcing him to inflections that kidnap it of his historical moment of production.

Keywords: Telemachus; Ancients against Moderns; Classicism.

Recebido em 30 de março de 2016.

Aprovado em 8 de junho de 2016.

Somos herdeiros de uma concepção monolítica do Classicismo. Essa concepção parte do pressuposto de um acordo mudo entre os doutrinadores do período, bem como de um conjunto de obras que supostamente realizou com perfeição os ideais da Razão. “Uma virtude do apaziguamento”, “uma força calma”, “a serenidade consciente de quem conhece as paixões e as dúvidas” – assim Paul Hazard (1961, p. 420-421) sintetiza o senso-comum acerca das obras produzidas na segunda metade do século XVII. Na virada do século XX para o XXI, estudiosos franceses mobilizaram-se para desfazer esse engano. Atualmente, rejeita-se até mesmo uma formulação tão categórica como a de uma “doutrina clássica” que havia pautado a reflexão de René Bray em *La formation de la doctrine classique en France* (1966).

A expressão “gosto clássico”, por exemplo, consolidou-se nas histórias da literatura francesa como propriedade comum a autores tão diferentes como Pascal, Bossuet, Boileau e La Fontaine. Segundo Claude Chantalat, autor de um importante estudo sobre o relativismo do gosto no século XVII, essa noção foi adotada pelos intelectuais do Estado de Luís XIV com o intuito de controlar os humores e a versatilidade do “homem honesto” (CHANTALAT, 1992, p. 41). A metáfora vinha do campo semântico da experiência gustativa para os manuais de civilidade e daí passou a ser usada por críticos e escritores, assumindo uma função estética fortemente ligada ao racionalismo. O gosto clássico deveria cumprir o papel de fixar o belo – afinal, se a razão era um preceito universal, o gosto também deveria ser (CHANTALAT, 1992, p. 43). A reação contra o excesso de controle que este preceito impunha à

vida artística do século XVII manifestou-se, conforme podemos ler na pesquisa de Chantalat (1992, pp. 47-60), na utilização da expressão “je ne sais quoi”. Juízo de valor que poderia se valer de um sentimento ou de uma impressão, o “je ne sais quoi” liberava tanto a crítica quanto os autores das regras clássicas: carente de tal qualidade inapreensível, mas sempre real, a beleza mais perfeita permaneceria sem atrativo.

Em um sentido bastante específico, o termo “Classicismo” foi apenas o discurso oficial do reino de Luís XIV. Em todo caso, percebemos que o financiamento das artes não constituía garantia suficiente para uma monodia a favor do rei. Na biografia de La Fontaine escrita por Fumaroli (1997, p. 245), relata-se que os *pensionnés* reclamavam de “fazer versos por dinheiro”. Jean-Charles Darmon e Michel Delon (2006, p. 9) abrem sua coletânea de estudos sobre os “Classicismos” afirmando que historicizar as diferentes noções que o termo recobre é a única maneira de manter uma distância crítica das mitologias nacionalistas que seu uso corrente apaga.

A ideia de uma uniformidade inerente ao Classicismo não resiste a estudos como os de Noémi Hepp (1990), que define o período literário de Fénelon como “une époque inquiète”, apontando, no mundo das letras, os transtornos provocados pela recorrência ao gênero utópico e pelas transformações do romanesco. Em 2006, Jean-Charles Darmon e Michel Delon reuniram estudos que também contribuem para um desmonte do que consideram o “ideal positivista do Classicismo”, bem como para a reflexão sobre os diferentes “Classicismos” do XVII.

O presente artigo buscará realizar uma breve história das leituras da narrativa pedagógica *Les aventures de Télémaque* para demonstrar como as práticas interpretativas participam da constituição dos sentidos de um texto literário, forçando-o a inflexões que o sequestram de seu momento histórico de produção, bem como subtraem-lhe o rótulo que torna homogêneo esse momento.

1 Apresentação de *Les aventures de Télémaque*

Especula-se que a primeira versão desse romance pedagógico tenha sido redigida em 1692.¹ Sua ideia básica vem do quarto livro da

¹ Albert Cahen supunha os anos de 1694 a 1696 (FÉNELON, 1920, p. XIII). De posse de uma carta de Fénelon, reconstituída em 1972, Le Brun (1983, v. 2, p. 1241) pôde estabelecer uma nova data.

Odisseia, de Homero. Cansado de esperar a volta do pai e preocupado com os perigos que ameaçam sua ilha, Telêmaco decide sair ao encontro de Ulisses. Na imaginação de Fénelon, o príncipe de Ítaca teria vivido muitas outras aventuras sob a proteção da deusa Minerva, outras além daquelas narradas na primeira telemaquia. Integradas por dezoito livros,² essas aventuras desenrolam-se no mundo homérico.

Seguindo a tradição, Fénelon faz a narração começar *in media res*: encontramos o filho de Ulisses na ilha de Calipso, protegido por Minerva sob a máscara de Mentor, a descrever para sua anfitriã as cidades conhecidas desde sua partida de Ítaca. As aventuras heroicas dessas primeiras experiências de viagem criam um itinerário moral. No trajeto por Ítaca, Egito, Tiro, Chipre, Creta e Ogígia, mais do que uma geografia física, Telêmaco percorre um caminho que segue a lógica do contraste entre modelos e antimodelos de governos. Essa sequência de cidades visitadas nos permite afirmar que o recurso à viagem produz, em *Telêmaco*, sua narratividade e, ao mesmo tempo, seu sentido simbólico, uma vez que propicia tanto a progressão do enredo quanto o refinamento de seus princípios morais. Trata-se, pois, de uma viagem de iniciação, de instrução. Telêmaco deve ser iniciado na arte de governar, na arte do amor virtuoso e na vida adulta.

Quando, finalmente, o leitor espera ver seus personagens voltarem para casa, a ira inaplacada de Vênus consegue de Netuno que o navio fenício seja desviado de Ítaca. Telêmaco e Mentor desembarcam no novo reino fundado por Idomeneu, aquele que segundo a mitologia grega já não podia reinar em Creta. A primeira visão da cidade nascente, com inúmeros trabalhadores dedicados a edifícios grandiosos, deslumbra o olhar. O encontro com o rei, no entanto, revela uma série de problemas que Mentor assumirá para si, com o intuito de instruir Telêmaco. Depois de ter conhecido uma série alternada de bons e maus governos, o que lhe possibilitou o exercício da comparação; depois de ter ouvido o relato sobre Bética, que lhe ofereceu um ideal mítico de existência; é chegado, enfim, o momento de Telêmaco aprender que medidas políticas tomar, que leis formular, que incentivos dar, que educação implementar para construir um reino justo e feliz

² O texto foi originalmente escrito em 18 livros. Logo depois da morte do autor, um sobrinho reorganizou a obra em 24 livros para que se aproximasse da estrutura homérica.

2 Das contradições

Quando Fénelon decidiu escrever *Les aventures de Télémaque* (primeira edição em 1699) para instruir o neto de Luís XIV nas artes de governar, não imaginou que seu texto fosse causar celeuma, muito menos que se produziria uma fortuna crítica tão vasta e multifacetada a seu respeito. As máximas morais presentes na narrativa lhe renderam a acusação de conspiração contra o reinado de Luís XIV no momento de sua primeira recepção, graças à defesa dos poderes da aristocracia de linhagem que vinha perdendo lugar para a burguesia na administração pública.

Luís XIV teria lido o espelho de príncipes de Fénelon como um retrato de seu governo. Nas palavras do próprio rei Sol, não se poderia levar a ingratidão tão longe, Fénelon insistia em rebaixar seu reino (LUÍS XIV *apud* KAPP, 1982, p. 155). De 1700 a 1702, Nicolas Gueudeville, crítico radical de Luís XIV, publicou uma série de textos reunidos sob o título de *Critique générale des Aventures de Télémaque* que confirmava a impressão satírica de Luís XIV. Já em 1719, as chaves de leitura que identificavam os maus reis a Luís XIV, inspiradas nas críticas de Gueudeville, foram anexadas à edição d'*As aventuras* (HAILLANT, 1982, p. 479). Cinquenta anos depois, Fénelon foi celebrado como arauto da Revolução Francesa.

Tal contradição ganhou nosso interesse. Uma das primeiras lições sobre literatura diz respeito a sua natureza polissêmica. Um texto, vários sentidos. Mas os sentidos opostos estabelecidos entre os leitores de recepção (chamá-los-emos classicistas) e os leitores contemporâneos da revolução (por comodidade, iluministas) é, no mínimo, instigante.

Segunda contradição: recordando os termos que opõem Antigos e Modernos na famosa querela do século XVII, Fénelon é um defensor dos preceitos tanto políticos (oligarquia) quanto artísticos (a utilidade da arte estaria em seu caráter modelar) da Antiguidade. Enquanto escritor, contudo, prepara o terreno para a Modernidade em termos estéticos. A despeito da função moralizante-educacional de *Les aventures de Télémaque*, o personagem principal ganha autonomia ao ser, nos primeiros livros, narrador de si mesmo. Com isso, temos acesso a uma subjetividade relativamente nova e instável para um texto que se pretendia pedagógico. O caráter exemplar da epopeia homérica que inspira as aventuras é minado pelas armadilhas criadas pelos sentimentos do próprio herói na missão difícil de despojar-se de si mesmo.

Com essas duas contradições no horizonte de pensamento, uma percebida na fortuna crítica do livro, outra na interpretação do texto literário em si, colocamo-nos o objetivo de avaliar as feições do Classicismo de Fénelon. A necessidade de tal revisão parte, portanto, da observação de que o *Telêmaco* não foi composto seguindo os manuais da arte de bem escrever da época, muito menos respeitando o projeto político real que subjaz às atividades da Academia Francesa, mas que surgiu de um conflito entre diferentes concepções de história, de governo e de arte.

3 Fénelon esteta

Começemos com o que o próprio Fénelon pensava sobre esses valores, contrapondo suas ideias, em seguida, à avaliação de seus leitores, que se mantêm fiéis ao ideal clássico. Em um segundo momento, retomaremos duas práticas de leitura que consagraram imagens discordantes de um “Fénelon político”. Isto feito, a obra de Fénelon apresentar-se-á, nessa perspectiva, muito pouco clássica (partindo do pressuposto/ilusão de uma essência classicista), cheia de “defeitos” estéticos que impossibilitariam sua categorização como tal. No tratado sobre a existência de Deus, de 1688, Fénelon mobiliza seu conhecimento de filosofia antiga e moderna, pagã e cristã, bem como empenha sua arte retórica em favor da argumentação de que a fé pode ser defendida, e mesmo assegurada, pela razão. Trata-se de uma defesa dos ideais do Classicismo.

A expressão poética do “belo natural”: a ideia de “belo natural” surge na primeira parte da *Démonstration*, quando Fénelon busca provas da existência de Deus naquilo que considera *l’art de la nature*. Nesse contexto, Deus é chamado de “o grande artista” e “o grande arquiteto” em função da beleza do universo e do arranjo ordenado e engenhoso com que tal beleza é construída. A fim de demonstrar que a beleza do universo não é resultado do azar, Fénelon instaura uma comparação entre a criação ordenada do mundo e a criação ordenada da poesia homérica. Com esta analogia, consolida-se tanto a ideia de um Deus artista quanto a necessária espiritualização da obra de arte, uma vez que se trata de imitação da natureza, obra de arte primeira. A partir desta constatação, Fénelon sente necessidade de “entrar no detalhe natureza”, onde vai descobrir o “belo natural”. Ao passar em revista as maravilhas da criação, o autor mobiliza os elementos que fundamentam sua concepção de beleza:

Qu'on cherche tant qu'on voudra dans la physique les raisons les plus ingénieuses pour expliquer ce fait: toutes ces raisons [...] se tourneront en preuve de la divinité. Plus ce ressort qui conduit la machine de l'univers est juste, simple, constant, assuré et fécond en effets utiles, plus il faut qu'une main très puissante et très industrielle ait su choisir ce ressort le plus parfait de tous (FÉNELON, 1983, v. 2, p. 522).³

Interpretando esta passagem nos termos propostos pelo próprio autor, se a máquina do universo (a obra de arte da natureza) é justa, simples, constante, uniforme e fecunda com efeitos úteis, a obra de arte realizada pelo homem deve seguir tal modelo.

Na *Lettre a l'Académie*, ao descrever a necessidade de um projeto que unificasse as atividades de seus colegas, Fénelon sistematiza os preceitos da simplicidade, da utilidade e da naturalidade partindo do pressuposto de que a poesia é mais útil e mais séria do que o vulgar a julga, pois a religião a consagrou para si desde o surgimento do homem (FÉNELON, 1899, p. 52). A poesia cumpriria sua função quando observasse a “arte maravilhosa da natureza”, criando uma beleza amável cujos arranjos dispensassem o supérfluo e seguissem leis imutáveis:

On gagne beaucoup en perdant tous les ornements superflus pour se borner aux beautés simples, faciles, claires et négligées en apparence. Pour la poésie, comme pour l'architecture, il faut que tous les morceaux nécessaires se tournent en ornements naturels. [...] Je veux un beau si naturel, qu'il n'ait aucun besoin de me surprendre par sa nouveauté; je veux que ses grâces ne vieillissent jamais, et que je ne puisse que presque me passer de lui (FÉNELON, 1899, p. 68; 72).⁴

³ “Que se procure na física as razões mais engenhosas para explicar esse fato [“Deus-artista”, autor do “belo natural”]: todas essas razões se transformarão em prova da divindade. Quanto mais esse mecanismo que conduz a máquina do universo é justo, simples, constante, segura e fecunda em efeitos úteis, mais é necessário que uma mão poderosa e industriosa tenha sabido escolher esse mecanismo como o mais perfeito de todos” (Tradução nossa).

⁴ “Ganha-se muito perdendo-se todos os ornamentos supérfluos para se limitar às belezas simples, fáceis, claras e negligentes na aparência. Para a poesia, assim como para a arquitetura, é preciso que todas as partes necessárias se transformem em ornamentos

Durante a primeira metade do século XX, os críticos de Fénelon admiravam os preceitos acima descritos, mas não acreditaram na possibilidade de estabelecer uma relação direta entre a teoria poética defendida pelo autor (facilmente identificável com a “política estética” da Academia, ou seja, com o Classicismo) e a expressão dessa poética em *Telêmaco*.

Albert Cahen, ainda apoiado nos preceitos clássicos, em seu ensaio introdutório à edição de 1920 das *Aventures*, enumera seus principais defeitos: o tom moralizante, as inverossimilhanças do enredo, a generalização das personagens, a monotonia, a repetição, a simplicidade grosseira (FÉNELON, 1920, p. XX-XXIII). Antoine Adam, em sua *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, não apenas critica negativamente o estilo do livro (epítetos banais, excessivas comparações, imitação pouco criativa de Homero e de Virgílio e, mais uma vez, a insuportável inverossimilhança), como acusa de inocente a recepção contemporânea do *Telêmaco* que o celebrou como o mais belo poema do século. Adam (1997, v. 3, p. 551-552) caracteriza, assim, a competência poética de Fénelon: uma escrita descuidada e indecisa. Obviamente, os dois autores compreendem e reconhecem a importância do conteúdo veiculado por *Les aventures de Télémaque*, mas deixam evidente que a forma dessa narrativa não resiste aos critérios dos críticos do “bom gosto”.

O sublime pedagógico da simplicidade: o “belo natural” pode ser definido como o conceito mimético do Classicismo em que a realidade imitada é entendida como obra de arte divina. A representação dessa natureza sacralizada deve, portanto, expressar tal espiritualidade. O bom poeta, na opinião de Fénelon (1899, p. 54), empregaria o “belo natural” para conduzir os homens à sabedoria e à virtude.

A poesia criaria a possibilidade de educação do homem na sabedoria divina. Em nota presente na edição da *Lettre à l'Académie* que ora citamos, o crítico Albert Cahen lembra que, para Fénelon, a primeira idade do homem foi aquela do paraíso edênico, anterior ao pecado, cujo correspondente pagão encontra-se na Idade do Ouro (FÉNELON, 1899, p. 110, nota 2). A palavra poética do “belo natural”, ao reunir a paixão e a verdade (FÉNELON, 1899, p. 75), teria poder similar ao do verbo

naturais. [...] Eu quero um belo tão natural, que não há qualquer necessidade de me surpreender por sua novidade; quero que suas graças não envelheçam jamais, e que eu quase possa passar sem [o belo natural]” (Tradução nossa).

divino: ela reuniria os homens bárbaros que o pecado original espalhou, regraria seus costumes, incutir-lhes-ia a virtude. Mais uma vez, é na poesia homérica que Fénelon busca os exemplos para seu discurso sobre poética. Em sua fala para a Academia, o autor afirma o prazer de encontrar na *Odisseia* pinturas naturais do detalhe da vida humana. “Cette simplicité de mœurs semble ramener l’âge d’or” (FÉNELON, 1899, p. 73).⁵ Assim, o conceito de “belo natural” fundamenta a *mimesis* feneloniana, a despeito do fato de que sua imitação da *Odisseia* produz inúmeras “distorções” a serviço do cristianismo que orienta a vida espiritual do autor.

Com esta perspectiva, François-Xavier Cuche, em seu *Télémaque entre père et mer*, defende que o *Telêmaco* não pode ser lido como uma obra de arte autônoma, destinada a celebrar o belo em si mesmo. O livro foi escrito para a educação de um príncipe. Mais do que isso: levando-se em consideração a pedagogia sistematizada por Fénelon em seu *Traité de l’éducation des filles*, esse espelho foi desenhado com a “simplicidade” devota do cristianismo para que o Duque de Borgonha pudesse nele se projetar e, a partir dele, se moldar. Nas palavras de Cuche (2009, p. 28): “Livre de vie, ouvert sur la vie réelle de son destinataire réel et le supposant implicitement sans cesse, il nécessite un mode d’emploi pour être goûté vraiment”.⁶ Ao mapear os empregos das noções de grandeza e de glória na obra que tinha por objetivo educar um príncipe, o crítico estabelece uma relação direta e inequívoca entre literatura, religião e política que tentava escapar ao projeto absolutista de Luíz XIV e, conseqüentemente, não se enquadrava perfeitamente nas regras do Classicismo. Daí a necessidade de compreender as ideias políticas do autor para elucidar suas escolhas estéticas.

4 Fénelon político

O século XVIII viu em Fénelon “um homem verdadeiramente livre”, que buscava a “fraternidade universal”, que “defendia a tolerância civil” e que criticava o absolutismo (CHEREL, 1917, p. 536-538). Para os enciclopedistas, *Les aventures de Télémaque* (1699) ofereciam ao mundo a utopia da igualdade (1917, p. 539). O estudo de Albert Cherele sobre

⁵ “Esta simplicidade de costumes parece trazer de volta a idade de ouro” (Tradução nossa).

⁶ “Livro da vida, aberto sobre a vida real de seu destinatário real e supondo-o sem cessar, ele [esse livro] necessita de um ‘modo de usar’ para ser verdadeiramente experimentado” (Tradução nossa).

a influência e o prestígio de Fénelon no século da Revolução Francesa demonstra como se deu a processual construção dessas interpretações. Aparentemente, tudo começa com Voltaire, que, em seu *Le siècle de Louis XIV*, perdoa Fénelon por se deixar seduzir por veleidades místicas e insiste em classificá-lo como um filósofo (1917, p. 346). A filosofia valorizada por Voltaire não estava nos ensaios de metafísica, mas no “romance” escrito para a educação do príncipe, em suas máximas de bom governo que colocavam o interesse dos povos acima da grandeza dos reis (1917, p. 349).

A partir de 1750, Cherel (1917) constata o surgimento de diversas imitações literárias que repetem os motivos políticos de *Telêmaco*.⁷ Além disso, uma real e efetiva influência dos conselhos de Mentor faz-se notar nos tratados de filosofia política e na escola dos fisiocratas. O *Traité de la culture des terres*, publicado por Duhamel de Monceau, por exemplo, teria instaurado um novo interesse pelo modo como as questões econômicas são tratadas em *Telêmaco* (CHEREL, 1917, p. 381). O Marquês de Mirabeau, um dos primeiros fisiocratas, em seu *Les amis des hommes*, de 1756, aponta na fictícia Salento os princípios da verdadeira prosperidade – o comércio, a agricultura e o trabalho – e da felicidade social – diminuição do luxo e produção agrícola abundante (CHEREL, 1917, p. 389).

A consagração da influência política de Fénelon demonstra-se, segundo Cherel (1917), em dois eventos: em 1766, durante a celebração de uma missa em deferência ao recém-falecido Delfim, quando um certo abade Clément, responsável pela oração fúnebre, descreveu com louvores o modo como o príncipe estava completamente penetrado das ideias políticas do autor de *Telêmaco* (CHEREL, 1917, p. 386); e em 1771, quando, seguindo uma nova tradição de culto dos “grandes homens”,⁸ D’Alembert realizou, na Academia Francesa, uma cerimônia de Elogio de Fénelon. Nessa solenidade, os discursos, ao recordarem a biografia do homenageado, mal mencionavam o quietismo e exaltavam as missões em Santoange, em que Fénelon havia se dedicado a conhecer a humanidade, revelando sua “sensibilidade esclarecida” e sua “razão sublime”. A

⁷ Destacamos a utopia *L’an 2240*, de Mercier. Para outros exemplos, cf. CHEREL, 1917, p. 370-380.

⁸ Toda a pesquisa de Cherel (1917) pauta-se na observação do desenvolvimento deste culto no século XVIII.

educação do príncipe é outro fato biográfico consagrado nessa sessão. O preceptorado teria dado ensejo para que Fénelon transmitisse, primeiro a seu aluno real, mas também à posteridade, aquilo que havia concebido e desejado em favor do gênero humano e contra o poder absoluto dos reis (CHEREL, 1917, p. 401).

Nesses elogios, Chérel (1917) encontra pistas para a compreensão do processo de laicização que a figura de Fénelon sofreu ao longo do século XVIII. Além de privilegiar o conteúdo político da obra feneloniana, os leitores dessa época, especialmente os enciclopedistas,⁹ interpretaram a religiosidade dessa obra como um admirável sentimento de amor pela humanidade, ignorando seus fundamentos teológicos. Um dos oradores daquela sessão de 1771 chegaria a afirmar que a religião, para o autor de *Telêmaco*, constituiria antes uma filosofia sublime, uma filosofia que privilegiava a ordem, que buscava a unidade na natureza, que desvelava o enigma do coração humano, que complementava a consciência assegurando e aperfeiçoando a virtude, que estabelecia novas relações de caridade para a humanidade e que definia um código moral para a ação (CHEREL, 1917, p. 405).

Quando, em 1772, D'Alembert foi eleito secretário perpétuo da Academia Francesa, a imagem de um "Fénelon, filósofo das luzes" foi laureada. Em seu discurso de entrada, o enciclopedista recordou uma série de anedotas da vida pessoal de Fénelon que sugeriam uma filosofia iluminista *avant la lettre* (CHEREL, 1917, p. 416-419). Transformando Fénelon em príncipe da tolerância civil e em teórico antiabsolutista, poder-se-ia dizer que os leitores daquele momento pré-revolucionário quase se esqueceram da carreira episcopal e das práticas místicas de seu "primeiro filósofo". D'Alembert contornaria tal incômodo afirmando que as lições contidas no *Telêmaco* tornaram o cristianismo respeitável (D'ALEMBERT *apud* CHEREL, 1917, p. 420). E assim Fénelon ganhou um dia de homenagem no calendário revolucionário e estabeleceu-se entre Voltaire e Rousseau no frontão do panteão dos grandes homens daquela época.

A tese de doutoramento em direito defendida por Françoise Gallouédec-Genuys com o título de *Le prince selon Fénelon* (1963) realizou a primeira leitura de desmontagem da ideia de que o *Telêmaco* deveria ser lido como o "breviário dos novos príncipes da Revolução". Em

⁹ Chérel (1917) analisa a influência de Fénelon sobre a obra de Diderot (p. 392-393), de Rousseau (p. 393-400) e do Barão de Holbach (p. 457-458).

sua pesquisa, a autora aponta o que considera os equívocos conceituais e hermenêuticos daqueles leitores: eles teriam confundido justiça com igualdade e felicidade com direito natural; além disso, transformaram o místico do “puro amor” em um teórico laico e terreno. A tese desenvolvida por Genuys (1963) sustenta-se com o pressuposto de que houve uma distorção das críticas de Fénelon à tirania de Luís XIV.

A leitura política de Cuche (2009) assimila inteiramente a espiritualidade feneloniana. Télémaque *entre père et mer* desenvolve a tese de que *As aventuras de Telêmaco* constituem uma narrativa de aprendizagem espiritual da arte de governar. O rei perfeito seria temente a Deus – o que garantiria que ele não se transformasse em um tirano. Assim, a análise de Cuche (2009) destaca as relações de subordinação que Fénelon estabelece entre as virtudes a serem estimuladas na educação principesca: as virtudes cristãs definiriam as virtudes sociais e essas, por sua vez, estariam sempre acima das ideias de mérito pessoal e de interesse individual. A interpretação política de *Telêmaco* dependeria, assim, da compreensão das exigências sociais da filosofia cristã (CUCHE, 2009, p. 146).

Ora, a filosofia cristã não gostaria de ser “apenas” filosofia, ela se destinava a orientar a vida prática. Para Cuche (2009), o objetivo último do autor de *Telêmaco* seria influenciar sua realidade presente. A distância temporal da Antiguidade seria uma estratégia literária eficaz para apagar na sociedade francesa do século XVII seu caráter de evidência natural e instaurar um relativismo crítico que colocasse em xeque o governo de Luís XIV (CUCHE, 2009, p. 149). Da metafísica cristã feneloniana, o crítico extrai dois conceitos para interpretar o ideal político de sociedade inscrito na Antiguidade homérica de Salento: liberdade civil e bem comum. Segundo sua leitura, para Fénelon, a graça restauraria a liberdade roubada ao homem pelo pecado original. A liberdade espiritual concedida pela graça divina exigia um espaço concreto de atuação, um espaço que Fénelon define como um “quadro de leis fundamentais da felicidade coletiva”. A autonomia do espírito livre supunha, assim, uma participação da vida pública em busca do bem comum. A liberdade do rei justificava-se apenas pela felicidade de seu povo (CUCHE, 2009, p. 153).

5 Fénelon utopista

Aos leitores de Fénelon, nas últimas décadas do século XX, juntaram-se aqueles que se têm dedicado ao pensamento utópico. Este

tipo de leitura do *Telêmaco* existe desde sua primeira fortuna crítica. No entanto, é no final do século passado que os estudos sobre utopia conhecem um extraordinário crescimento, e *As aventuras de Telêmaco* tornam-se uma das obras frequentemente citadas dentro deste universo.

Raymond Trousson analisa o texto de Fénelon em um capítulo de seu *Voyage aux pays de nulle part* (1999). No capítulo em que discute os textos produzidos “Entre renaissance et lumières”, Fénelon tem papel destacado. A ideia central de sua crítica fundamenta-se na observação de que o *Telêmaco* não constitui em seu todo uma utopia. O crítico destaca, entretanto, que Salento pode ser considerada uma verdadeira descendente da tradição de Morus, pois toda a cidade passa por uma reforma de modo a alcançar a perfeição, constituindo um mundo isolado (insularismo), autárquico (independência econômica), possuindo uniformidade social e um deísmo elementar (religião não institucionalizada).

Por meio dessa transformação, o estudioso francês avalia o pensamento utópico de Fénelon: trata-se de uma economia fisiocrata, uma vez que as fontes mais certas e mais estáveis de sobrevivência estão no campo; e de uma política despótica, ainda que esclarecida, posto que o Estado apresenta-se centralizado e paternalista (TROUSSON, 1999, p. 80-81). Para Trousson (1999, p. 81-82), *As aventuras de Telêmaco* renovaram o gênero utópico, porque Salento escapa à monotonia das utopias em forma de programa político.

Jean Michel Racault, pesquisador do Centre de Recherche sur la Litterature des Voyages da Sorbonne, define Salento como uma utopia dinâmica. Em *Nulle part et ses environs: voyage au confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, Racault valoriza o fato de que Salento constitui o lugar da ação principal de *Telêmaco*. Em sua opinião, Mentor e o rei de Salento não devem ser analisados como meras testemunhas, mas personagens de ação. Todas essas características literárias levam o crítico a afirmar que Salento seria, portanto, uma utopia na história (RACAULT, 2003, p. 47). Esquematizando a trajetória dessa cidade imaginária, Racault (2003, p. 51) afirma que ela vai de uma civilização puramente urbana, fundada sobre o esplendor arquitetônico, passa por reformas que tentam conciliar agricultura e comércio, para enfim se estruturar como um estado de estrita autarquia agrária. Além disso, Racault (2003) defende que todas as cidades visitadas por *Telêmaco* ou conhecidas pelo personagem por meio de relatos têm a função utópica de estabelecer critérios para a avaliação das intervenções realizadas por

Mentor na cidade de Idomeneu: “C’est donc une relation à trois termes (modèles\anti-modèles\réalité contemporaine) qui se substitue ici au rapport binaire du réel et de l’utopie” (RACAULT, 2003, p. 41).¹⁰

As leituras políticas de *Les aventures de Télémaque* que seguiram os caminhos da utopia entendem as reformas promovidas pela *Sagesse* no último estágio de aprendizado de Telêmaco como um reflexo invertido da realidade francesa do final do século XVII. Para compreender essa relação, destacamos os textos de Roland Mousnier (1951), de Van Wijngaarden (1982) e de Myriam Yardeni (1980). Van Wijngaarden (1982) analisou o romance de Fénelon no quadro daquilo que denominou *Les odissées philosophiques en France entre 1616 et 1789*. Ao avaliar a “odisseia” de Telêmaco em busca de seu pai, o autor, num primeiro momento, faz uma reconstituição da crise vivida pela França de Fénelon. De acordo com o estudioso, nessa época:

[...] le roi de France était à l’apogée de la gloire et de la puissance. On lui avait décerné le titre de Grand et il était tout l’Etat: noblesse, clergé, magistrature, tout ployait devant sa grandeur. Le tiers avait perdu ses dernières libertés municipales, et l’établissement des intendants dans les provinces réduisait le pouvoir des Etats au droit d’accorder dans leurs assemblées annuelles, biennales ou triennales, des ‘dons gratuits’ obligatoires. La formation d’un pouvoir central despotique, l’obéissance passive imposée à tous les corps d’état, à tous les individus, le culte de la royauté et de la personne royale érigé en dogme, par achevaient l’absorption de la nation entière, l’incarnation de tout un peuple dans un seul homme, qui était arrivé à un degré d’infatuation dont on ne trouvera plus d’autre exemple dans l’histoire (VAN WIJNGAARDEN, 1982, p. 79).¹¹

¹⁰ “Trata-se, portanto, de uma relação em três termos (modelos/antimodelos/realidade contemporânea) que se substitui aqui pela relação binária entre realidade e utopia” (Tradução nossa).

¹¹ “[...] o rei da França estava no auge do poder e da glória. A ele havia sido concedido o título de ‘Grande’ e ele era todo o Estado: nobreza, clero, magistrados, todos se dobravam diante de sua grandeza. O terceiro estado tinha perdido suas últimas liberdades municipais e o estabelecimento de intendentess nas províncias reduzia o poder dos Estados ao direito de acordar, em suas reuniões anuais, bienais ou trienais, os ‘dons gratuitos’ obrigatórios. A formação de um poder central despótico, a obediência passiva imposta a todos os

Em seguida, o crítico apresenta as discussões políticas e filosóficas correntes na época (libertinismo, jansenismo, etc.) e, assim, afirma que, para entender esse tecido feito de literatura e de história, é preciso recorrer aos utopistas do Seicento, pois eles teriam encontrado a síntese entre vida material e liberdade espiritual sob um reinado tirânico e corrompido. Van Wijngaarden (1982, p. 84) aponta no *Telêmaco* aquilo que considera ser “l’esprit utopique” de Fénelon: “une tentative pour corriger le caractère et les mœurs du monarque”.¹²

Yardeni, por sua vez, escreve seu *Utopie et revolte sous Louis XIV* para demonstrar aquilo que considera o alto grau de insatisfação dos pensadores do século XVII francês com a política de seu tempo. Com este trabalho, pudemos compreender em que medida o livro de Fénelon constituiria uma lente corretiva do Estado do Rei Sol.¹³ Em suas reflexões sobre *Telêmaco*, a autora destaca que a concepção feneloniana de utopia é antes de tudo uma questão de bom governo e de bons costumes (YARDENI, 1980, p. 27). A partir desse argumento, Yardeni analisa as propostas de reforma de Salento como um programa para o próprio Duque de Borgonha. Um exemplo: para resolver o problema da desigualdade social, patente na França daquele tempo, Fénelon/Mentor promove a igualdade de condições materiais em Salento por meio de

corpos do Estado, a todos os indivíduos, o culto da realeza e da personalidade real erigido em dogma para completar a absorção da nação inteira, [para completar] a encarnação/personificação de todo um povo em um só homem tinha chegado a tal grau de arrogância cujo exemplo não se encontrará mais na história” (Tradução nossa).

¹² “[...] uma tentativa de corrigir o caráter e os costumes do monarca” (Tradução nossa).

¹³ Um olhar panorâmico sobre o reino de Luís XIV não detectaria uma crise se tivesse como objetivo avaliar a solidez de sua política e de sua economia. Mas foi justamente tal solidez que provocou manifestações de crítica aos princípios morais, éticos e religiosos que orientavam tal concepção de governo. Livros como os de Peter Burke (*A fabricação do rei*, 1994), de Trevor-Roper (*A crise do século XVII*, 2007), de Xavier-Cuche (*Une pensée sociale catholique*, 1991), de Jean Rohou (*Le XVIIe siècle, une révolution de la condition humaine*, 2002), nos mostram as diferentes consequências das medidas tomadas por Luís XIV na vida social, intelectual e cultural do povo francês. Com a revogação do édito que permitia o culto protestante na França, por exemplo, Luís XIV agregou à sua imagem os símbolos da arbitrariedade e da violência. Um tipo de resistência intelectual formou-se na Holanda e, de lá, mobilizou, por meio de panfletos, jornais e livros, ideias e ideais como o libertinismo, o ateísmo e filosofias da natureza que vieram abalar a ortodoxia católica, associando-a à opressão e ao obscurantismo (HAZARD, 1961, p. 81-97).

dois planos: “l’un comporte la revalorisation de l’agriculture et du travail manuel, tandis que l’autre touche à une redéfinition des élites sociales” (YARDENI, 1980, p. 72).¹⁴

Por fim, apresentamos a controversa leitura política de Roland Mousnier (1951). Na edição especial em que a revista *XVII^e Siècle* comemorou o tricentenário de nascimento de Fénelon, o historiador publicou o artigo “Les idées politiques de Fénelon”. Partindo do mesmo pressuposto dos críticos anteriormente comentados, qual seja, o de que *Les aventures de Télémaque* possui um conteúdo político inquestionável graças à sua destinação pedagógica real, Mousnier (1951) afirma que Fénelon não deve ser tomado como um pensador político, porque sua sensibilidade sobrepenha-se à sua compreensão da realidade. “Comment cet amateur d’histoire n’a-t-il pas vu que les institutions qu’il préconisait ne correspondait pas du tout au stade de l’évolution sociale où le royaume se trouvait?” – pergunta-se o crítico (MOUSNIER, 1951, p. 203).¹⁵ Na sequência, afirma que a política feneloniana é uma quimera (MOUSNIER, 1951, p. 204), um tipo de devaneio sem contato com a realidade. Mousnier (1951) não consegue traduzir para o leitor interessado na singularidade do pensamento utópico de Fénelon os problemas da *mimesis*, da figuração, dos modos de representação e dos usos e construção de imagens no gênero escolhido pelo autor, deixando-o de lado como um “não realista”.

Télémaque de Fénelon: la signification d’une oeuvre littéraire à la fin du siècle classique (1982), de Volker Kapp, pesquisa tanto as fontes de natureza política quanto as de natureza pedagógica da obra, partindo do pressuposto de que *As aventuras de Telêmaco* devem ser analisadas como uma narrativa pertencente à tradição dos *miroirs*, com forte inspiração maquiavélica, realista, portanto. Fica claro que a leitura de Kapp (1982) orienta-se a partir do que ele entende ser um descompasso entre intenção do autor e recepção da obra. Após dois capítulos dedicados às fontes pedagógicas e políticas da narrativa, o autor desenvolve a análise do escândalo político provocado pela publicação do *Telêmaco* em seu tempo, destacando a tensão entre o programa de reforma do Estado idealizado por Fénelon e a ficção supostamente detratora do reino tão criticada

¹⁴ “Um comporta a revalorização da agricultura e do trabalho manual, o outro diz respeito à uma redefinição das elites sociais” (Tradução nossa).

¹⁵ “Como esse amante da história não tinha percebido que as instituições por ele preconizadas não correspondiam ao estado de evolução em que o reino se encontrava?” (Tradução nossa).

por seus contemporâneos. Daí provêm interpretações que valorizam aquilo que “Fénelon desejava significar”, que “pretendia transformar”, bem como a escolha consciente de fontes político-cristãs para uma educação principesca. Sua conclusão, de qualquer forma, constitui um elogio à estética de *Telêmaco*: trata-se de uma tentativa bem-sucedida de ultrapassar o antagonismo entre literatura e moral sobre uma base religiosa. Nisto residiria sua “modernidade”.

Considerações finais

Assim, Fénelon renova a ideia de “arte de governar”, introduzindo nela a atenção à necessidade do Estado, sem, contudo, abrir mão do conhecimento espiritual dos homens destinados a reinar. O conhecimento das almas dos tratados medievais se transforma em psicologia (conhecimento moderno) voltada para a ação política e coopera com o conhecimento da vida social concreta em um tipo de protossociologia. A concepção do espelho de príncipes que engendrou *As aventuras de Telêmaco* afirma-se como espelho para o príncipe exercitar-se na desconfiança de si, como catálogo de possibilidades e de contingências advindas da natureza imperfeita e perfectível do homem e como estímulo a um contato mais concreto com a realidade do reino. A utopia de Salento inscreve-se na imanência histórica não apenas porque permanece inacabada ou se apresenta em andamento, mas também porque insiste sobre a observação das condições reais para a transformação.

Na medida em que somamos as diferentes práticas de leitura, destacam-se menos as discrepâncias entre elas e mais a complexidade da obra feneloniana. A leitura política, isoladamente, poderia nos conduzir a afirmar o autor como pouco realista, como vimos fazer Mousnier (1951), como o fariam Auerbach (tomando como base a linha de raciocínio presente no capítulo “O santarrão” de *Mimesis*), como sugere Thomas Pavel ao tratar dos autores praticantes da “Arte do distanciamento” (1996). Iluminados, no entanto, pelos críticos do imaginário, pelo exame filológico, e pela incoerência entre teoria e realização inerente à obra, aprendemos a conhecer o leitor que foi Fénelon; através de seus “defeitos” pudemos vislumbrar uma poética (no sentido moderno de criação), e entendemos um pouco mais as forças históricas, estéticas e políticas que disputam espaço em sua obra. Do Classicismo mesmo, fica apenas o rótulo esmaecido.

Referências

ADAM, A. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Paris: Albin Michel, 1997. 3 v.

BRAY, R. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet, 1966.

CHANTALAT, C. *À la recherche du goût classique*. Paris: Klincksieck, 1992.

CHEREL, A. *Fénelon au XVIII^e siècle en France, 1715-1820: son influence, son prestige*. Paris: Hachette, 1917.

COSTA, L. de A. *Antigos e Modernos: a cena literária na França do século XVII*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009.

CUCHE, F.-X. *Télémaque entre père et mer*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2009.

DARMON, J.-C.; DELON, M. *Histoire de la France littéraire: Classicismes*. Paris: PUF, 2006.

FÉNELON, F. S. de la M. *Les aventures de Télémaque*. in: FÉNELON, F. S. *Oeuvres*. Organização de J. Le Brun. Paris: Gallimard, 1983. 2 v.

FÉNELON, F. S. de la M. *Les aventures de Télémaque*. Organização de Albert Cahen. Paris: Hachette, 1920.

FÉNELON, F. S. de la M. *Lettre a l'Académie*. Introdução, notas e apêndice de Albert Cahen. Paris: Hachette, 1899.

FUMAROLI, M. *Le poète et le roi: Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris: Éditions de Fallois, 1997.

GALLOUÉDEC-GENUYS, F. *Le prince selon Fénelon*. Paris: PUF, 1963.

GUEUDEVILLE, N. *Critique generale sur Les aventures de Télémaque*. [s.n.t.], 1700. Edição fac-similada. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=0eM_aPDL3RoC&pg=PA90&dq=gueudeville&hl=pt-BR&sa=X&ei=K_gGUfWVNaWH0QG74oHYAw&ved=0CF8Q6wEwBw#v=onepage&q=gueudeville&f=false>. Acesso em: 20 abr. 2012.

HAILLANT, M. *Culture et imagination dans les oeuvres de Fénelon "ad usum Delphini"*. Paris: Les Belles Lettres, 1982-1983.

HAZARD, P. *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1961.

HEPP, N. L'arrière-saison. 1685-1715. In: MESNARD, J. *Précis de littérature française du XVII^e siècle*. Paris: PUF, 1990. p. 307-426.

KAPP, V. *Télémaque de Fénelon*. La signification d'une oeuvre littéraire à la fin du siècle classique. Tübingen: Gunter Narr Verlag; Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1982.

MESNARD, J. *Précis de littérature française du XVII^e siècle*. Paris: Puf, 1990.

MOUSNIER, R. Les idées politiques de Fénelon. *XVII^e siècle – Bulletin de la Société d'Étude du XVII^e Siècle*, Paris, n. 12-13-14, p. 190-206, 1951.

PAVEL, T. *L'art de l'éloignement: essai sur l'imagination classique*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

RACAULT, J.-M. *Nulle part et ses environs*. Paris: PUF, 2003.

RACAULT, J.-M. Voyages et utopies In: DARMON, J-C; DELON, M (Org.). *Histoire de la France Littéraire – Classicismes XVII^e – XVIII^e siècle*. Paris: PUF, 2006.

TROUSSON, R. *Voyage aux pays de nulle part*. Histoire littéraire de la pensée utopique. Bruxelles: Éditions de L'Université de Bruxelles, 1999.

VAN WIJNGAARDEN, J. *Les odysées philosophiques en France entre 1616 et 1789*. Genève, Paris: Slatkine, 1982.

YARDENI, M. *Utopie et révolte sous Louis XIV*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1980.

Presse, littérature et politique pendant le premier romantisme: critique littéraire et pensée libérale en France (1815-1830)

*Press, literature and politics during the first romanticism:
literary criticism and liberal thought in France (1815-1830)*

Yuri Cerqueira dos Anjos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara,
São Paulo / Brasil

yuricanjos@gmail.com

Résumé: Dans le cadre de l’histoire littéraire des débuts du romantisme français, l’opposition entre le classicisme des libéraux et le romantisme des royalistes est un thème fondamental. La critique a souvent interprété cette situation comme un “malentendu” où ceux qui prônaient la liberté en politique étaient conservateurs en littérature et *vice versa*. Cependant, il est possible de s’interroger plus profondément sur les liens entre libéralisme politique et classicisme littéraire en France. Pour ce faire, nous nous penchons dans cet article sur la presse libérale de la Restauration (1815-1830), notamment sur le grand quotidien *Le Constitutionnel*. Ce corpus nous permet de décortiquer la polysémie du mot “liberté”, polysémie sur laquelle semble se fonder la diversité des positionnements politico-littéraires de l’époque. Plus qu’une simple “bizarrerie”, le classicisme des libéraux se révèle une posture cohérente. À partir de cette analyse nous pourrions mieux comprendre la forte résistance au romantisme lors des premières années de ce mouvement en France.

Mots-clés: libéralisme; romantisme français; presse; liberté.

Abstract: In the field of literary history of early French Romanticism, the opposition between liberal’s classicism and royalist’s romanticism is a fundamental theme. Critics have often interpreted this situation as a

“misunderstanding” where those who advocated for freedom in politics were conservative in literature and *vice versa*. However, it is possible to consider more deeply the links between political liberalism and literary classicism in France. To do this, we focus in this article on the liberal press of the Restoration (1815-1830), notably on the leading daily *Le Constitutionnel*. This material allows us to dissect the multiple meanings of the word “freedom”, polysemy that seems to be at the core of the diversity of political and literary perspectives of the time. More than a simple “oddity”, the liberal classicism proves to be a coherent posture. Through this analysis we will be able to have a better understanding of the powerful resistance against romanticism in the early years of this movement in France.

Keywords: liberalism; French romanticism; press; freedom.

Recebido em 30 de abril de 2016.

Aprovado em 7 de junho de 2016.

1 Les termes d’un paradoxe

Le retentissement politique du débat autour du romantisme français pendant la première moitié du XIX^e siècle est très souvent souligné comme une marque importante de ce moment de l’histoire et de la culture françaises. José-Luis Diaz, par exemple, signale les enjeux importants de ce contexte culturel où se déploie une “bataille qui excède le champ littéraire et/ou esthétique au sens restreint, pour apparaître comme une crise de civilisation, doublée d’une révolution mentale” (DIAZ, 2012). Dans ce cadre, déjà très étudié par la critique, où le débat littéraire se trouve au centre d’un bouleversement culturel très large,¹ l’un des phénomènes les plus intrigants touche la question du rapport entre libéralisme et romantisme et la contradiction qui le caractériserait à l’époque de la Restauration (1814-1830). Peut-être la formulation la plus célèbre de ce paradoxe se trouve-t-elle dans le passage des *Illusions*

¹ Selon Claude Millet (2007, p. 11), le romantisme participe à un large bouleversement des paradigmes culturels et «à la fondation d’un nouveau régime de l’ensemble du système symbolique».

perdues où Balzac met en scène le jeune Lucien se confrontant avec la situation du champ littéraire de la Restauration:

Par une singulière bizarrerie, les Royalistes romantiques demandent la liberté littéraire et la révocation des lois qui donnent des formes convenues à notre littérature; tandis que les libéraux veulent maintenir les unités, l'allure de l'alexandrin et le thème classique. Les opinions littéraires sont donc en désaccord, dans chaque camp, avec les opinions politiques (BALZAC, 1977, p. 337).

Les couples libéraux-classiques et royalistes-romantiques sont vus comme une espèce d'oxymore caractérisé par un certain décalage entre la défense des libertés et de l'innovation en politique et en littérature. Les premiers seraient prêts à défendre la liberté et l'innovation en politique, mais prêts à défendre le système de règles et des modèles traditionnels de la littérature classique; les seconds, au contraire, étaient plus conservateurs en termes de règles politiques et plus ouverts aux innovations en littérature.

Vers 1830, la vision selon laquelle le classicisme des libéraux est vu comme un paradoxe se constitue de manière plus claire. L'interrogation de Victor Hugo dans la préface d'"Hernani" en est un exemple: une fois "sortis de la vieille forme sociale; comment ne sortirions-nous pas de la vieille forme poétique?" (HUGO, 1963, p. 1148). Le ralliement progressif entre romantisme et libéralisme est ainsi vu comme naturel et intrinsèque, et l'opposition des premières décennies est jugée comme une situation étrange, mais transitoire, d'incompréhension.

La question est aussi traitée en ces termes par divers manuels d'histoire littéraire, de sorte que cet "étrange complexe historique qui fait qu'aux alentours de 1820 on ne peut être à la fois pour la Révolution en matière politique et en matière littéraire" (PICHOS, 1976, p. 135) est devenu une espèce de lieu commun dans l'analyse de ce premier romantisme. Gustave Lanson (1895) utilise, par exemple, le terme de "malentendu" pour décrire cette première résistance des libéraux par rapport au romantisme: "[...] les libéraux se croyaient tenus d'être classiques, et les romantiques chantaient le trône et l'autel. En réalité, ce classement résultait d'un malentendu. Le romantisme en son fond était révolutionnaire et anarchique: on ne tarda pas à s'en apercevoir" (LANSON, 1895, p. 925).

L'on ne peut pourtant pas se contenter de cette rhétorique qui traite ce phénomène comme une «bizarrerie», ou un «malentendu». L'opposition entre libéralisme et romantisme était beaucoup plus fondamentale et demande une compréhension plus profonde. Ainsi, dans le cadre d'une analyse des fondements de ce «paradoxe» politico-littéraire, le corpus de la presse est particulièrement éloquent. La presse de la Restauration constitue un point de passage entre politique et littérature et nous permet d'observer les stratégies rhétoriques concernant les rapports entre ces deux termes. «Mettez un peu plus de politique dans votre poésie. N'y a-t-il pas en effet plus d'un rapport entre l'une et l'autre? [...] C'est peut-être même dans cette alliance qu'est placé le succès que les poètes doivent désormais obtenir» (LE CONSTITUTIONNEL, 1 janv. 1821).

Sans doute en raison de son caractère de transition, «un âge prémédiatique» (KALIFA *et al.*, 2011, p. 249) quelque peu en marge du vrai «siècle de la presse» (CHARLE, 2004), dont le point de départ se place vers 1836 (THÉRENTY; VAILLANT, 2001), la recherche sur la presse de la Restauration semble encore relativement peu explorée par comparaison avec d'autres périodes de la presse en France (THÉRENTY, 2012). Il nous semble donc important de revenir à ces périodiques des années 1814-1830, car leur retentissement et leur rôle actif dans la vie des idées littéraires est remarquable. Il faut observer, par exemple, que *Le Constitutionnel* «devint rapidement, le plus important des journaux français, tirant à 20 000 exemplaires, répandu dans tous les cafés, cabinets et sociétés de lecture» (KALIFA *et al.*, 2011, p. 216). Ainsi, une étude de ce journal considéré comme «la forteresse principale de l'antiromantisme libéral» (BÉNICHOU, 2004, p. 283) nous permettra, dans les pages suivantes, de faire émerger d'autres traits relatifs au contexte politique et culturel de l'époque capables d'expliquer la logique sous-jacente au classicisme la critique littéraire libérale.

2 Le rôle de la presse

Dans le parcours de ce rapport entre romantisme et politique, la presse est un élément essentiel. La liaison complexe qui s'établit à l'époque entre les idées littéraires et politiques, permet à la littérature d'être haussée à un haut degré d'importance pour les périodiques. La littérature est prise très au sérieux dans un contexte où «tous les intérêts sont devenus matière d'opinions» et devient donc un sujet de grande importance car «tout est grave pour ceux qui ont des opinions à soutenir»

(ARCHIVES..., t. II, 1817, p. 24). Ainsi, dans le programme des revues et quotidiens de l'époque il y a toujours une place plus ou moins grande pour la littérature. Pierre Moreau (1960, p. 94) souligne qu'au lendemain de l'Empire «il n'est journal ultra, ministériel ou libéral qui n'ait sa chronique des livres». Littérature et presse s'interconnectent par diverses voies. Les organes de presse profitent de l'intérêt de leurs lecteurs pour la littérature, mais la littérature aussi s'approprie de l'importance dont jouit la presse dans la société. Evariste D., critique du *Constitutionnel*, décrit bien un certain empressement du système littéraire sur le journal:

En première ligne, il faut mettre les libraires; ceux-ci, cependant, ne réclament ordinairement que des articles dans lesquels ils laissent aux journalistes le libre exercice de leur droit de critique et de leur devoir d'impartialité. Qu'on blâme ou qu'on loue, peu leur importe; l'essentiel pour eux c'est qu'on parle. Les auteurs sont plus exigeants; ils veulent aussi qu'on les juge, mais ils ont la prétention de dicter les jugemens; il en est même qui poussent la précaution jusqu'à se charger de rédiger les dispositions (LE CONSTITUTIONNEL, 27 juin 1817).

En ce qui concerne les auteurs et les critiques, il y a toutefois dans la presse un autre intérêt que celui de l'attrait commercial. La presse intègre un champ de débat particulier en concurrence avec le marché éditorial et avec le champ culturel du livre. Si à un moment donné on diffusait et opposait des idées politiques et littéraires notamment sous la forme de grands traités, ou des ouvrages, la dynamique des périodiques a changé les conditions de base de ce dialogue. C'est ce qu'explique Louis de Bonald dans la préface à ses *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*:

Depuis que des levées irrégulières d'écrivains mal armés [...] se sont jetées sur la religion, la morale, la politique, la littérature; ces attaques, [...] faites dans des *feuilletons* et des pamphlets, où il n'y a de profond que la malignité, et de sérieux que le mal qu'ils peuvent faire; ces attaques, ou plutôt ces incursions, ont nécessité un autre système de défense. Il a fallu repousser avec des articles de journaux et des brochures, cette guerre de partisans, et donner à la raison et aux bonnes doctrines ces formes abrégées et rapides que le génie du mal avait revêtues pour les combattre. (BONALD, 1819, p. ii-iii).

Dans cet argument il est possible de remarquer un certain degré de nostalgie qui finit par dévaloriser le journal par rapport au livre. Le livre serait l'instance où se construit un débat plus profond et honorable, sans toute la place donnée aux formules simples de la presse qui prête plutôt à la polémique qu'à la vraie exposition d'idées. Les périodiques sont d'ailleurs eux-mêmes hantés par la légitimité du livre, comme le montre, par exemple, *La Minerve Française*: «en un mot, nous composons un livre, et nous n'écrivons point un pamphlet» (LAMINERVE..., févr. 1818, p. 5). Pourtant, il est possible de remarquer dans le propos de Bonald (1819) que la presse est aussi vue comme une instance *inévitabile* dans le débat d'idées («*Il a fallu* repousser avec des articles de journaux»). Elle se montre donc comme un véhicule d'opinions non seulement de grande importance dans le contexte culturel et politique de la Restauration, mais comme un support qui possède des enjeux spécifiques qu'il faut maîtriser. De sorte que, si une conception littéraire avait besoin de s'affirmer, de se légitimer dans le débat esthétique de cette époque, la presse était un chemin presque incontournable. Les critiques et écrivains avaient conscience de ce rôle singulier de la presse et de ses pouvoirs et ils n'ont pas hésité, malgré les difficultés,² à s'y insérer, voire à créer leurs propres feuilles.

3 La pluralité de l'idée de "liberté"

Les idées libérales sur la littérature romantique seront donc largement diffusées dans la presse, support dans lequel cette littérature soutient également sa conception de la liberté, opposée à la rigidité traditionaliste du classicisme. En effet, la "liberté" n'est pas seulement une notion chère aux libéraux, mais un mot d'ordre presque omniprésent dans toute la presse de l'époque. La notion semble flotter dans le discours social de manière profonde et générale, car elle tend à être associée à la garantie de la construction d'un futur stable au sein d'une société marquée par les révolutions et guerres récentes. Toutefois, dans ce grand thème transversal, chaque parti, chaque doctrine, chaque secte défendra ce qu'il

² Une telle entreprise était légalement et financièrement assez exigeante. Pourtant, cela n'empêche pas, par exemple, les jeunes frères Hugo de vouloir créer en 1819, *Le Conservateur Littéraire*, revue qui sera très importante dans l'évolution du débat dans le champ romantique.

croit être la “vraie liberté”. De cette façon, le débat autour des libertés – la liberté individuelle, économique, politique, religieuse, de la presse etc. – occupe une grande part de la scène politique et philosophique et ouvre le champ pour les effets contradictoires et dissonants d’un débat très vif.

Les libéraux feront de la liberté le centre de leur doctrine. Benjamin Constant, par exemple, consacra une grande partie de sa carrière, dit-il dans sa préface aux «Mélanges de littérature et de Politique» (1829), à défendre

le même principe, liberté en tout, en religion, en philosophie, en littérature, en industrie, en politique: et par liberté j’entends le triomphe de l’individualité, tant sur l’autorité qui voudrait gouverner par le despotisme, que sur les masses qui réclament le droit d’asservir la minorité par la majorité. Le despotisme n’a aucun droit (CONSTANT, 1997, p. 623).

Également, dans les feuilles périodiques, il est question pour les organes libéraux de défendre une liberté publique solide, à condition qu’elle soit fondée sur une base rationnelle héritée de l’esprit des Lumières: «La liberté publique, c’est l’universelle autorité de la raison» (JOURNAL du Commerce, 6 nov. 1818).³ La liberté est ample, mais elle ne peut pas se confondre, selon eux, avec la licence. Elle doit être encadrée par un système capable de l’ordonner et de l’étendre, afin de former une société homogène, car «si la liberté était licence, elle pourrait appartenir seulement à quelques individus. [...] La liberté sociale suppose l’ordre; de l’ordre seul résulte un ensemble» (JOURNAL du Commerce, 6 nov. 1818). Dans cette perspective, la liberté «n’existe que par la communication et la réciprocité. Celui-là est vraiment libre qui, obéissant aux lois, consacre tous ses efforts à empêcher que ces lois ne soient mises en oubli à l’égard des autres. Il n’y a point de liberté sans lois; il n’y a que licence et tyrannie» (LE CONSTITUTIONNEL, 25 juil. 1819).

Dans le champ royaliste, la liberté est également accompagnée d’un régulateur qui serait le seul capable de garantir sa perpétuité et sa diffusion. En revanche, les catégories qui sont convoquées dans le

³ *Le Constitutionnel* change de titre et devient *Journal du Commerce* entre le 26 juillet 1817 et le 30 avril 1819.

système royaliste sont d'un ordre différent de celui des libéraux. Ainsi, *Le Conservateur* en 1818 affirme que, pour combattre ses adversaires, la feuille soutiendra (dans un ordre discursif qui est peut-être révélateur de hiérarchies conceptuelles)

la religion, le Roi, la liberté, la Charte et les honnêtes gens [...] plus on défendra les principes de la vraie liberté, plus on réclamera pour les citoyens la garantie et l'égalité des droits, et plus on devra s'élever contre tout ce qui passe les limites posées par l'expérience, marquées par la Sagesse (LE CONSERVATEUR, t. I, 1818, p. 7-40).

Cet article montre le besoin de ce parti de marquer son refus par rapport à l'idée de liberté telle que la conçoivent les libéraux. Il fallait bien distinguer sa liberté, dite "vraie", de la "fausse". L'idée libérale de liberté serait, selon les royalistes, une des causes des événements traumatiques de 1793. De cette façon, allié à "l'expérience" (qui suggère la mémoire historique du passé récent) et à la "Sagesse", *Le Conservateur* essaye de montrer le côté illusoire de cette liberté qui peut – et elle l'avait déjà fait – mener à la tyrannie.

Non seulement plusieurs types de liberté, mais aussi différentes conceptions de ce qu'elle représente s'opposent, se croisent et luttent pour se faire valoir comme principe directeur dans cette période de reconfiguration de la France. Cette problématique montre à quel point les années 1815-1830 sont un moment de combats politiques complexes, de confrontation de différentes prises de positions et opinions. Par conséquent, il est difficile de séparer de toute cette querelle politique autour de la liberté en général, le débat littéraire autour de la liberté de l'écrivain en particulier. Il se joue surtout dans la presse, qui mène elle aussi une lutte constante pour conquérir une plus grande liberté d'expression contre une régulation toujours vigilante du gouvernement et qui se montre un support vivement ancré dans l'esprit politique de la Restauration.

La presse permet donc de voir de près le contact entre littérature et pensée politique à l'époque. Si, en politique, le passé récent tumultueux de la Révolution et des guerres napoléoniennes incite à la construction d'un futur plus stable (malgré le caractère conflictuel – résultant de la divergence des projets – aperçu dès les premières années de cette construction), en littérature le diagnostic postrévolutionnaire et postnapoléonien est similaire:

Lorsque le mouvement révolutionnaire imprimé à la France vint à s'arrêter, lorsque des essais de gouvernement régulier commencèrent à remettre un peu de calme dans les esprits, un penchant naturel à un peuple poli devait nous ramener vers la littérature. [...] semblable à un sol riche et mal cultivé, on l'avait vue produire d'un côté quelques fruits vigoureux, et de l'autre des ronces, des épines et toute une moisson d'herbes parasites. Il régnait dans l'empire littéraire la même confusion qui avait si longtemps régné dans l'empire politique (JOURNAL du Commerce, 1 déc. 1818).

La perspective du futur calme qui doit "ramener vers la littérature" suggère la reprise (analogue à l'idée de "restauration" dans le sens large) d'un chemin naturel, organique, non fracturé. À partir du contradictoire héritage culturel révolutionnaire et impérial, qui mêle des productions "saines" et "malsaines", il faudrait alors séparer les bons "fruits" des mauvais. Telle serait la tâche principale de la critique littéraire, tâche comprise déjà dans son étymologie,⁴ mais aussi tout à fait convenable à la logique de reconstruction et de réévaluation ressentie dans le domaine politique.

4 Les règles comme liberté

À côté de la grande critique théâtrale, qui occupe la place d'honneur dans la majorité des journaux de la Restauration, il existe aussi dans *Le Constitutionnel* une place consacrée à la littérature dans ses formes les plus diverses. En juillet 1820, un critique de ce journal dit à son lecteur:

Vous exigez de moi une courte analyse de tous les ouvrages politiques et littéraires qui paraissent au grand jour, depuis l'in-f° jusqu'au modeste in-18 [...] Satires, épîtres, chansons, portraits, épigrammes, je ne dois rien passer sous silence; je dois tout effleurer, et extraire pour vous la substance des livres de tous les formats et de toutes les couleurs (LE CONSTITUTIONNEL, 31 juil. 1820).

Car un des principes de cette critique est justement la volonté d'amplitude et de vitesse:

⁴ Du grec, *krinein*: «distinguer» (BRUNEL, 1977, p. 3).

Les journaux politiques disputent maintenant aux journaux littéraires l'annonce des ouvrages nouveaux: c'est à qui gagnera de vitesse ses concurrents; annoncer le premier l'apparition d'un in-12, et même de la plus mince brochure, est une espèce de bonne fortune dont les plus dédaigneux sont aujourd'hui presque fiers (LE CONSTITUTIONNEL, 11 sept. 1824).

La littérature, comprise encore dans un sens très large, se montre donc très diverse dans les pages de cette feuille. De courtes notices qui annoncent les types d'écrits les plus variés, tout en ayant une portée modeste du point de vue de la réflexion littéraire (dans le sens plus moderne du mot), sont une partie importante du travail critique tel qu'il est conçu dans le projet médiatique du journal. Il participe à la logique d'information et de publicité qu'un journal quotidien comme *Le Constitutionnel* tend à mettre en valeur. Cette activité vivante qui prétend toucher la grande masse de livres qui sortent des boutiques des libraires est un aspect important, car cette volonté de rapidité et d'avidité semble s'étendre aussi au domaine de la critique littéraire plus approfondie et qui nous intéresse ici plus précisément. Un article de 1824 remarque, par rapport à la poésie, que "l'aiguillon de la critique s'émeuse tous les jours; il n'est pas un médiocre versificateur, pas un poème ennuyeux qui n'ait, dans trois ou quatre journaux, au moins une colonne d'enthousiasme à ses ordres" (LE CONSTITUTIONNEL, 30 sept. 1824).

La critique était à l'époque un phénomène largement hétéroclite. De l'article critique plus complexe à la simple relation des livres et spectacles de la semaine, la critique du journal se prête à une multiplicité de tâches que l'on pourrait interpréter comme une volonté d'organiser les informations, de rendre compte de la complexité culturelle du moment présent. Le discours critique manifeste ainsi une intention de rassembler, guider et régler la société, intention qui n'est pas loin de celle des doctrines politiques.⁵

Si la pensée libérale romantique tend à mettre en valeur la place de la littérature et de la critique en tant que principe transformateur

⁵ «Tout s'ébranle pour suivre une direction différente de celle des temps antérieurs. Où aboutira ce mouvement? Peut-être est-il impossible de le prédire; mais son évidence est incontestable; il entraîne ceux qui le combattent comme ceux qui le secondent, et ce n'est qu'en le suivant qu'on peut essayer de le régler» (ARCHIVES..., t. I, 1817, p. 6).

de la société, comme bien le montre Corinne Pelta (2001),⁶ le versant antiromantique de cette pensée, muni d'une théorie classique vue comme un ensemble de règles précises, se veut un puissant vecteur de la défense de la "raison" et du "goût" capable d'observer et de combattre les déviances à ces principes dans les productions culturelles et dans la société. D'une part, la "raison" (tributaire de la philosophie des Lumières) serait par définition la seule capable de garantir l'impartialité, caractéristique sentie alors comme extrêmement importante pour la légitimation du discours critique. D'autre part, le "goût" serait le résultat d'un état de civilisation qu'il faut conserver, et qui sert ainsi de principe guide contre les "barbarismes" romantiques et les "licences" des écrivains.

Le classicisme de cette critique ne s'attache donc pas à une représentation idéalisée de la culture de l'Ancien Régime. En effet, "le philosophisme du siècle des Lumières avait intégré la poétique classique dans une notion de vie civilisée" (BÉNICHOU, 2004, p. 289), et l'ensemble des articles du *Constitutionnel* chemine plus ou moins dans le même sens. Une critique qui repose sur de telles bases semble *a priori* contraire au besoin de renouvellement littéraire conduit par la conquête d'une liberté plus ample de l'écrivain. L'idée de "raison" s'oppose, dans cette logique, à la primauté de l'originalité, à l'ébranlement des règles de composition classiques et à la nécessité d'un large renouvellement littéraire.

En expliquant l'admiration française pour le modèle théâtral grec, dans un article sur les œuvres dramatiques de Goethe, le critique soutient que "nous [Français] n'avons pas plus d'invention; mais nous écoutons mieux la voix de la raison; telle est la cause de la supériorité de notre théâtre" et justifie ce modèle en posant ses lois dans le rang des lois nécessaires de la nature: "Un personnage principal, une seule action, un seul intérêt, un seul but sont évidemment les caractères de toute œuvre dramatique; c'est la nature et non pas les Grecs, qui a posé ces principes" (LE CONSTITUTIONNEL, 17 nov. 1821).

En outre, les règles en littérature leur semblent d'autant plus légitimes qu'elles se fondent sur un principe démocratique: "Les lettres sont constituées en république [...] il n'y eut jamais en littérature, ni noblesse, ni dimes, ni droits féodaux; les lois de cette république ont été

⁶ «Les écrivains libéraux veulent former les esprits, éveiller les consciences, c'est-à-dire agir sur les facultés intellectuelles et morales de l'homme, les développer» (Pelta, 2001, p. 179).

faites par le génie qui gouverne la perpétuité. L'ancienne constitution littéraire était un gouvernement représentatif, et nous devons y être attachés" (LE CONSTITUTIONNEL, 1 janv. 1821). Pour ce critique du *Constitutionnel*, abandonner ces règles serait une espèce de régression dans le progrès de la civilisation, ou du moins renoncer à "l'enjouement naturel" d'un peuple "philosophique et spirituel" pour transformer la muse française en une "bacchante échevelée" ou une "larmoyante et plaintive déesse, sans cesse inclinée sur un tombeau, toujours nourrie des lugubres idées de la mort" comme prétendaient, selon lui, faire les romantiques (LE CONSTITUTIONNEL, 1 janv. 1821). Toutefois, sur l'ensemble de la période de la Restauration, la posture de rejet par rapport à ce romantisme qui prône une licence trop ample à la création artistique n'empêche pas quelques opinions plus ouvertes de voir le jour dans les pages du *Constitutionnel*. Son idéologie politique bien définie est un élément essentiel de son combat contre les changements défendus par le romantisme, pourtant elle semble aussi comporter une volonté de compréhension de l'actualité et donc ne néglige pas le renouveau de la littérature et prend parfois un certain écart par rapport à la tradition classique.

Dans l'édition du 20 mars 1820, la *Marie Stuart* de Lebrun est l'objet d'une critique qui se montre un peu plus ouverte aux influences étrangères et aux expérimentations dans le champ théâtral:

À Dieu ne plaise qu'on me suppose l'intention de déclarer la guerre aux immortelles productions qui ont porté si haut la gloire littéraire de la France, mais, enfin, je ne suis pas exclusif, et je suppose qu'il n'est pas impossible de découvrir encore quelque portion de terre inculte et susceptible d'être fertilisée dans le vaste domaine de l'imagination et du génie (LE CONSTITUTIONNEL, 20 mars 1820).

Tout en restant sur ses gardes, le critique propose l'expansion du système classique, en défendant une nouvelle configuration capable de donner une place plus importante aux événements plus proches du public contemporain:

Notre système tragique a besoin, non pas d'une régénération, mais d'une extension qui lui permette, sans s'écarter des règles fondamentales, d'appliquer ces règles à des

nouvelles combinaisons [...] Ce n'est pas le genre romantique que j'invoque; le goût, qui fait partie des [règles] essentielles dont il ne faut jamais s'écarter, l'exclut de notre théâtre; mais n'est-il pas un juste milieu entre les aventures héroïques et les événements ordinaires de la vie? (LE CONSTITUTIONNEL, 20 mars 1820)

Cette proposition va de pair avec la volonté de voir dans le théâtre l'exploitation de thèmes nationaux, car les "Grecs et les Romains ont assez longtemps inondé notre scène tragique; honneur aux poètes qui vont chercher leurs inspirations dans les annales de notre pays!" (LE CONSTITUTIONNEL, 21 janv. 1821). Sous cet argument du besoin d'extension, ou d'une "nouvelle direction" de l'art dramatique, on retrouve la notion de "progrès" si chère à la pensée libérale. En reconnaissant la possibilité d'une évolution en termes historiques et sociaux, la critique libérale semble ne pas pouvoir s'empêcher d'étendre ce principe aux développements de la littérature. Ce principe repose sur une confiance dans la raison humaine, et dans sa perfectibilité, dont les adeptes d'une telle doctrine s'écartent difficilement: "Il faut enfin reconnaître la nécessité de donner à l'art dramatique une nouvelle direction qui s'allie à la fois avec les règles que le goût a prescrites aux maîtres de la scène et avec l'état toujours croissant des lumières et de la raison" (LE CONSTITUTIONNEL, 18 juin 1821).

La contradiction entre la nécessité d'ouverture et l'attachement aux modèles et principes imposés par la tradition suggère un discours encore rigide et peu apte à proposer une littérature nouvelle. Les règles sont, selon la logique argumentative du *Constitutionnel*, trop attachées à l'idée de "raison" pour que ce journal puisse la combattre catégoriquement. Si elles peuvent subir des modifications, c'est parce qu'on distingue les *règles contingentes* des *règles éternelles* dictées par la "raison et le goût", ou quand une idée de progrès viendra instaurer l'idée d'un art plus mobile. Il est donc possible d'expliquer cette disjonction de la liberté en politique et en littérature dans le champ libéral par une opposition de base, qui trouve ses racines dans le débat politique qui l'entoure, dans le cadre de la grande presse libérale et dans les fondements philosophiques de sa pensée. Il est également important de comprendre que, dans ce contexte de polysémie entourant le terme de "liberté", les contradictions par rapport à cette notion sont présentes partout dans le

débat, libéraux et conservateurs confondus.⁷ Une incursion dans les textes de cette période du libéralisme classique nous permet donc de voir plus clairement comment s'établit un lien direct entre libéralisme politique et classicisme littéraire, entre la défense d'une certaine liberté sociale et l'idéalisation des règles et des contraintes poétiques traditionnelles. Pour ce libéralisme rationnel, marqué politiquement par les bouleversements de ce premier XIX^e siècle, et participant à un mouvement de refonte sociale dont la presse est un véhicule privilégié, l'ébranlement des règles se traduit directement en servitude et non en liberté: "une littérature insensée serait bientôt une littérature corrompue, et deviendrait un instrument de servitude" (LE CONSTITUTIONNEL, 13 déc. 1824).

Références

BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine*. Paris: Gallimard, 1977. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français – I: Le sacre de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 2004.

BONALD, Louis de. *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*. Paris: A. Le Clerc, 1819. t. I.

BRUNEL, Pierre. *La critique littéraire*. Paris: PUF, 1977.

CHARLE, Christophe. *Le siècle de la presse: 1830-1914*. Paris: Seuil, 2004.

CONSTANT, Benjamin. *Écrits politiques*. Paris: Gallimard, 1997.

DIAZ, José-Luis. Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850). *Contextes*, Liège, n. 10, 2012. Non paginé. Disponible sur: <<http://contextes.revues.org/4943>>. Consulté le: 30 avril 2016.

HUGO, Victor. *Théâtre complet I*. Paris: Gallimard, 1963. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

⁷ «La presse et la littérature royalistes des dix premières années de la Restauration offrent, quant aux idées et aux jugements littéraires, le spectacle de contradictions qui jurent avec l'unanimité de vues et de passions ordinaire dans ce milieu. Des quotidiens royalistes prennent parti pour ou contre le romantisme suivant leurs rédacteurs» (BÉNICHOU, 2004, p. 261).

KALIFA, Dominique *et al.* (Org.). *La civilisation du journal*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1895.

MILLET, Claude. *Le romantisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2007.

MOREAU, Pierre. *La critique littéraire en France*. Paris: Armand Colin, 1960.

PELTA, Corinne. *Le romantisme libéral en France*. Paris: L'Harmattan, 2001.

PICHOIS, Claude (Dir.). *Littérature française*. Paris: Arthaud, 1976. t. XI.

THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *1836, l'an I de l'ère médiatique*. Paris: Nouveau Monde, 2001.

THÉRENTY, Marie-Ève. Presse et littérature au XIX^e siècle: dix ans de recherche – bibliographie. *Contextes*, Liège, n. 11, 2012. Non paginé. Disponible sur: <<http://contextes.revues.org/5414>>. Consulté le: 30 avril 2016.

Périodiques du XIX^e siècle

ARCHIVES Philosophiques, Politiques et Littéraires. Paris: Fournier, 1817. 2 t.

LE CONSTITUTIONNEL, Paris, 29 oct. 1815-16 juil. 1817. Paginação irregular.

JOURNAL du Commerce, Paris, 26 juil. 1817-30 avril 1819. Paginação irregular.

LE CONSTITUTIONNEL, Paris, 2 mai 1819-31 juil. 1830. Paginação irregular.

LA MINERVE Française, Paris, t. 1, févr. 1818.

LE CONSERVATEUR. Paris: Le Normant Fils, 1818. t. I.

Aléxia Teles Duchowny
Márcia Arbex
Rômulo Monte Alto
ORGANIZADORES



Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

