



# Literaturas americanas

Cicero Galeno Lopes  
(Org.)



edipucrs

**Cicero Galeno Lopes**  
(org.)

*Literaturas americanas*



Porto Alegre, 2012

© EDIPUCRS, 2012

CAPA Fábio Teixeira

REVISÃO DE TEXTO Autores

REVISÃO FINAL Organizador

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA Fábio Teixeira



**EDIPUCRS – Editora Universitária da PUCRS**

Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 33

Caixa Postal 1429 – CEP 90619-900

Porto Alegre – RS – Brasil

Fone/fax: (51) 3320 3711

e-mail: edipucrs@pucrs.br - www.pucrs.br/edipucrs.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

L776 Literaturas americanas [recurso eletrônico] / org. Cicero Galeno  
Lopes. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre : EDIPUCRS,  
2012.  
160 p.

ISBN 978-85-397-0028-8 (on-line)

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Modo de Acesso: <<http://www.pucrs.br/edipucrs>>

1. Literatura. 2. Literatura Comparada.  
3. Literatura – História e Crítica. I. Cicero Galeno Lopes.

CDD 801.95

**Ficha Catalográfica elaborada pelo  
Setor de Tratamento da Informação da BC-PUCRS**

## SUMÁRIO

Literatura gaúcha.....	7
<i>Cicero Galeno Lopes</i>	
Literatura(s) brasileira(s).....	23
<i>Lúcia Regina Lucas Rosa</i>	
Literatura peruana: destaques de uma cultura marcante .....	39
<i>Cicero Galeno Lopes / Emilene Corrêa Souza</i>	
Panorama da literatura argentina.....	53
<i>Daniel Reinoso</i>	
Literatura uruguaia: breve apresentação.....	73
<i>María Alejandra Oliveira Bermúdez</i>	
Um olhar sobre a literatura chilena .....	91
<i>Cristiane Carvalho de Paula / Daniel Reinoso</i>	
A literatura nos tempos do NAFTA: uma visão panorâmica da literatura mexicana do século vinte e um.....	105
<i>Jeremy Lehnem</i>	
Uma literatura fecunda, moderna e aberta ao mundo: a literatura quebequense.....	115
<i>Nubia Jacques Hanciau</i>	
Literatura canadense de língua inglesa .....	133
<i>Eloína Prati dos Santos</i>	
Relações literárias interamericanas .....	147
<i>Zilá Bernd</i>	



## Introdução

O interesse pela literatura praticada nas Américas foi o móvel principal da construção deste livro. Também a escassez de material, em que pelo menos parcialmente se possa usufruir de amostragem da produção literária americana, levou-nos a reunir os textos que aqui são disponibilizados.

Ainda que nossa intenção inicial tenha sido oferecer conjunto maior de textos, mantemos a expectativa de que a leitura seja proveitosa. Nosso intuito é que os leitores interessados na cultura das Américas possam dialogar positivamente com material apresentado.

O livro oferece dez capítulos. A América do Sul está contemplada em seis deles; três outros se referem à do Norte. O último procura estabelecer relações entre produções artísticas e entre produções críticas no âmbito focalizado.

A literatura das culturas gaúchas, como fenômeno transnacional da produção artístico-literária americana, abre a sequência de capítulos. O estudo focaliza a produção literária dessas culturas na Argentina, no Brasil e no Uruguai. O segundo capítulo se ocupa de examinar, nas condições das conformações deste livro, a literatura produzida no Brasil. O terceiro se atém à literatura de uma cultura fulgurante na América meridional, a peruana, com alicerces culturais originais na civilização quíchua pré-colonial. O capítulo quatro tem como tema a literatura argentina, que também conta com nomes reconhecidamente ilustres. O capítulo seguinte estuda a literatura do Uruguai, bastante marcada pela censura da ditadura militar, que aliás perturbou toda a produção artística da América do Sul durante aproximadamente vinte anos. O sexto capítulo estuda a literatura chilena, cujo acervo, com justiça, é internacionalmente bem premiado.

Fora da focalização da América do Sul, o capítulo sete examina a literatura mexicana contemporânea. Os dois capítulos subsequentes analisam a literatura canadense: o oitavo tem como objetivo a quebequense, e o nono, a de língua inglesa. Por fim, o último capítulo estuda relações literárias interamericanas.

Porto Alegre, junho de 2011.  
Organizador.



# Literatura gaúcha

Cicero Galeno Lopes

A poesia gauchesca é um dos acontecimentos mais singulares que a história da literatura registra.

(J. L. Borges. *El Martín Fierro*, p. 11.  
Trad. nossa.)

## Introdução

Este capítulo procura delinear o que se pode conceber por literatura gaúcha. A literatura assim denominada é expressão verbal das culturas gaúchas, que se desenvolvem na América do Sul. Em extensão, as reflexões procuram mostrar como pode ela ser compreendida enquanto integrante das manifestações literárias nas Américas.

Há duas maneiras teóricas de se conceber a denominação da literatura das culturas gaúchas. Aqui serão tratadas ambas.

Pela primeira concepção, mais genérica e imprecisa, literatura gaúcha compreende toda produção literária das culturas gaúchas de língua portuguesa e espanhola. As culturas gaúchas constituem fenômeno peculiar. Parcialmente, são culturas de fronteiras territoriais. As culturas gaúchas se constituíram e se mantêm na Argentina, no Brasil e no Uruguai. Mais claramente, trata-se da condição cultural que se estabeleceu em parte da Argentina e do Brasil e no Uruguai. Embora essas culturas se tenham desenvolvido nos territórios dos três países, elas mantêm aproximações evidentes, com naturais variações locais. São variações acidentais, decorrentes de atuações humanas em meio ambiente com poucas diferenças, motivo por que se pode falar de (uma) cultura de dois idiomas. Ressalte-se que os falares das culturas gaúchas se aproximam entre si bem mais que as bases idiomáticas do castelhano e do português.

O espaço geográfico em que se desenvolvem as culturas gaúchas aqui focalizadas é o do Pampa, ou, como se costuma igualmente dizer, é a espacialidade do bioma pampa. O Pampa (também dito os pampas)



constitui bioma único no mundo. Ao todo, abrange área ao redor de 700 mil quilômetros quadrados. No Brasil, o bioma pampa mede 176 quilômetros quadrados e ocupa cerca de 2,4% da cobertura vegetal do país.

O Pampa é região agropastoril entre o estado brasileiro do Rio Grande do Sul, as províncias argentinas de Buenos Aires, La Pampa, Santa Fé, Entre Rios e Corrientes, e a República Oriental do Uruguai. É constituído por largas pradarias de terreno plano, com leves ondulações denominadas coxilhas, no Brasil, e *cuchillas* ou *lomas*, na Argentina e no Uruguai. Rigorosamente, no entanto, o ambiente físico e o espaço geográfico em que se encontram marcas das culturas gaúchas não se restringem aos que ficam aqui definidos, mas esse é o espaço de origem e preponderância delas.

No Brasil, a figura humana do gaúcho sofreu duas desterritorializações marcantes. A primeira, já apontada por vários analistas, marca até hoje a imagem social e o mito do gaúcho; deu-se da Campanha para as demais sub-regiões do Rio Grande do Sul (v. Oliven, *A parte e o todo*, 1992). A segunda ocorreu do Rio Grande do Sul especialmente para as regiões Centro-oeste e Norte do Brasil. A imagem humana que é levada continua sendo a do gaúcho desencadeador de mitos: o desbravador, de ação determinada e viril, *gaudério* em formas novas de andar. (Gaudério é uma das formas de se designar o gaúcho primitivo, seminômade, como a seguir se verá.) É também a do agricultor experimentado e empreendedor. Cabe lembrar que entidades sociais que cultivam a tradição cultural gaúcha da Campanha do Rio Grande do Sul, os centros de tradições gaúchas (CTGs) e similares, estão espalhadas pelo Brasil e no exterior.

## **A figura social**

As mais correntes informações da presença das culturas gaúchas na literatura apontam a temáticas que circundam a figura social e mítica do gaúcho, encontrado em seu meio original ou a partir dele, por desterritorialização e ou descendência. A presença da figura do gaúcho pode ser constatada na bibliografia a partir do século 18.<sup>1</sup> Ori-

---

<sup>1</sup> “Comunicação pessoal do senhor Fernando O. Assunção em 8 de junho de 1983: ‘A fala gaúcha, ou melhor, da gaucharia, em aspetos capitais, já se encontra definida no último terço do séc. 18, quando se define também o tipo sócio-cultural’” (Gallardo, 2000, p. 7). (Tradução nossa.)

ginalmente filho da miscigenação de brancos com índias, também tem na formação, no Brasil, viajantes, comerciantes, preadores de índios e guerreiros oriundos de outros locais, especialmente de São Vicente, estado de São Paulo, que se fixaram no Pampa. O gaúcho original se caracteriza como destro ginete, entregue a atividades campeiras, e essa figura se mantém na concretude e no imaginário social. Anteriormente, também se distinguiu na luta armada, especialmente nas das fronteiras em implantação. No Brasil, notabilizou-se igualmente na Revolução Farroupilha (1835-1845), conhecida outrossim como Guerra dos Farrapos, que terminou por definir o Rio Grande do Sul como integrante do Brasil, e na participação no efetivo brasileiro nas guerras da Cisplatina e do Paraguai.

Em decorrência da disputa que os brancos empreenderam contra índios e gaúchos pela posse e propriedade da terra, dos bens que nela havia e pela mão-de-obra que especialmente esses mestiços representaram, o gaúcho, como tipo social, foi considerado marginal e peão, embora estivesse necessariamente montado. A partir da submissão a que os proprietários recém-chegados o levaram, para livrar-se da perseguição e especialmente pelo empecilho das cercas à antiga liberdade, passou a prestar serviços. Foi nesse momento histórico e nessa condição que a literatura o apanhou como símbolo da liberdade, da honradez, da coragem e da própria cultura que se erigira, determinada pelo meio, pelas necessidades e pelas possibilidades.

O território do Rio Grande do Sul tem imagem geográfica triangular que se assemelha à de um leque aberto, com a parte fixa embaixo. Talvez seja mais coerente dizer que se parece a uma cuia de mate-chimarrão com a abertura para cima. A oeste está o Atlântico. Ao norte, na abertura do leque ou da cuia, está a ligação territorial com o resto do Brasil, através do estado de Santa Catarina. Ainda que essa linha seja a mais extensa do triângulo, apenas aproximadamente a metade dela está ligada ao território do país. A outra metade faz limite com território argentino. A terceira face do triângulo, ao sul, está ligada ao território uruguaio. Assim, além de outros motivos, entre eles certamente os históricos e culturais, o Rio Grande do Sul teve mais contato imediato com países de língua espanhola do que com o Brasil. Olhando-se sob esse prisma, não causa estranheza o fato de o estado brasileiro mais meridional ter tanta afinidade cultural com os dois países do Prata.

## **As culturas gaúchas e sua produção literária**

No Rio Grande do Sul, dadas as peculiaridades da cultura autótone relativamente ao resto do Brasil, a figuração social desses valores no mito se prende à necessidade da construção da identidade coletiva local. Para essas elaborações, contribuíram sobremaneira o romance romântico, o levantamento das produções orais feito por Lopes Neto no *Cancioneiro guasca* e especialmente o discurso elaborado por ele na construção do personagem Blau Nunes, protótipo, narrador e protagonista nos *Contos gauchescos* e (parcialmente) nas *Lendas do Sul*. De tal forma isso se solidificou, que, mesmo durante a elaboração do romance de trinta no Rio Grande do Sul, de cunho social-reivindicativo,<sup>2</sup> o ponto de partida para as reflexões ideológicas dos textos continuou sendo o gaúcho, ainda que, então, subnomeado gaúcho a pé. Noutras palavras: a figura começou então a incorporar alguns traços identitários diferentes, relativamente ao mito primitivo.

Com referência ao mito, é ele aqui tomado como história fundadora e explicativa do mundo, que envolve tradicionalmente personagens. O mito é expresso na única linguagem possível para determinar as nuances da cultura que o elabora e que ele representa, porque cada cultura só pode efetivamente se expressar em linguagem própria. Segundo Basarab Nicolescu (2008), “[...] os tesouros de uma cultura são praticamente incomunicáveis a outra cultura. Há mais culturas diferentes do que línguas diferentes” (p. 113).

Esse fato apontado por Nicolescu tem repercussões consideráveis, no caso das culturas gaúchas, especialmente na do Rio Grande do Sul. Para expressar-se com a necessária precisão, o texto precisa lançar mão de recursos de linguagem verbal que registrem com verossimilhança e veracidade a condição e a representatividade sociais. Como esses recursos são apenas parcialmente empregados cotidianamente nas linguagens e pelos meios de comunicação social predominantes no país e pela própria população brasileira, eis que

---

<sup>2</sup> O romance de trinta ou romance neo-realista brasileiro se caracteriza tematicamente por ter focalizado a condição social dos pobres e dependentes relativamente à estrutura fundiária, e do proletariado em geral.

essa cultura se vê ilhada em sua condição própria. Essa é, por consequência, a situação da literatura gaúcha brasileira. Não é o que ocorre, no entanto, nas culturas gaúchas hispanofônicas. Buenos Aires é culturalmente central na Argentina e se localiza no âmbito do Pampa. O Uruguai se localiza integralmente no ambiente das culturas gaúchas.

A primeira vez que o texto literário falou do gaúcho como integrante definidor do universo agreste sul-rio-grandense e o descreveu como característico, em separado da concepção de *homem rio-grandense*, foi no romance *O corsário* (1849) de Caldre e Fião, 23 anos antes do aparecimento do poema *Martín Fierro* do argentino José Hernández. *O vaqueano* (1869) de Apolinário Porto Alegre reafirma marcas sempre lembradas do perfil da figura: mobilidade e domínio de caminhos e fazeres. Alencar reforçou a imagem da figura, em *O gaúcho* (1870). O protagonista de *O gaúcho* é andarilho, guerreiro, leal, afeito principalmente aos cavalos e ao meio em que vive, vingador, forte, corajoso, solitário. Depois vieram vários outros textos, enaltecendo as qualidades da figura, mas quase sempre focando características socialmente generalizantes, sem necessariamente distinguir os proprietários dos dependentes deles. O gaúcho (sem propriedade) se fez dependente, em razão da definição dos países e dos limites marcados das propriedades. A partir disso, as noções de contrabando e de furto que lhe imputaram (desconhecidas para quem não concebera a de propriedade), como lesivos aos patrimônios nacionais e particulares, definiram o fim da imagem mais tarde mitificada. Aí teria morrido o gaúcho primitivo, livre, descomprometido com a ordem dominante. No Rio Grande do Sul, continuaram a denominar-se gaúchos os habitantes e especialmente os trabalhadores do campo.

No século 20 apareceram narrativas examinando a condição do homem particularizado, tomado como despossuído e constrangido pela violência social. No cancionero, ele se canta, p. ex., em alegorias do tatu, animalzinho inofensivo que vive em toca. A combatividade e a honra o acompanham nos textos de Lopes Neto. Foi nessa altura que o discurso da prosa artística gaúcha peculiar se estabeleceu com qualidades que ainda a delineiam. Na consolidação do Modernismo, o romance de trinta, especialmente com Cyro Martins, desmistificou a grandeza e tentou simultaneamente desmitificar a figuração

anteriormente construída. Procurou destituir a aura de poder com que fora o gaúcho comum coroado em alguns textos. Contemporaneamente, a literatura gaúcha volta a focalizar o homem de baixo, como a oralitura primeva já tinha feito, a considerar sinais que lhe foram resgatados. A oralitura primordial está representada, nestas reflexões, pelas narrativas populares versificadas, também ditas cantigas folclóricas, e nos causos. O rimance *O tatu* de Donaldo Schüler, construído a partir da narrativa popular versificada homônima, nesse sentido, é exemplar. O Tatu, protagonista e também às vezes narrador, é protótipo. É um despossuído, socialmente traído, perdedor, sofredor, destituído de qualquer marca heroizante da concepção tradicional.

Às primeiras manifestações verbais dessa cultura, através da oralitura e, mais tarde, pela literatura, tem-se conferido a adjetivação gaúcha. Também em sentido geral, é conhecida como gaúcha toda a produção literária de autores gaúchos e a que focaliza a figura cultural, mesmo que o autor seja proveniente de outro espaço geográfico. As derivações dela, contudo, de modo particular a que foi sendo construída em meios urbanos, têm sido nomeadas gauchescas.

Por literatura gaúcha, portanto, pode ser entendida tanto a totalidade da produção literária dessa cultura, como especificamente a produzida nas primeiras falas artísticas, em que o homem local se expressava e com que se comunicava. As derivações dessa fonte literária, ou seja, as produções literárias, especialmente urbanas, que se desenvolveram a partir dessa arcaica primordial, têm sido entendidas como literatura gauchesca.

Constitui questão de difícil elucidação prática o limite entre o que sejam literatura gaúcha e literatura gauchesca. Consideradas as condições sociais das comunidades gaúchas, dadas originalmente mais a lidas campeiras e atividades guerreiras, a rigor parece que apenas a oralitura primeva poderia ser denominada, de modo específico, gaúcha, no primeiro sentido. No segundo, toda produção literária focada na figura história e ou mítica do gaúcho e em suas atividades no meio ambiente original pode ser igualmente chamada de literatura gaúcha.

Em língua espanhola, não é fácil encontra-se a classificação *gaucha* à literatura como todo. No Brasil, mostra-se mais corrente. Em idioma castelhano mais comumente, mas também em português,

tem-se usado a expressão *la* e a *gauchesca*, em que *gauchesca* é substantivo, para designar a produção literária (especialmente a escrita em versos) circunscrita às marcas anteriormente delineadas, isto é, à oriunda de centros urbanos e que focalizam o mundo cultural gaúcho. Para essa classificação, a construção discursiva do texto poético (ou apenas versificado) é fundamental. Leia-se Martínez (1984), a respeito:

a poesia gauchesca é o produto de um artifício artístico, pelo qual poetas citadinos cultos ou semicultos, imersos de alguma forma na problemática gauchesca, deram em imitar o verdadeiro estilo dos criadores gaúchos, tratando de copiar seu peculiar uso do idioma castelhano, suas imagens e, inclusive, sua forma de pensar e de encarar os fatos da vida (p. 9). (Tradução nossa.)

A *gauchesca*, portanto, de acordo com essa perspectiva teórica, abarca a quase totalidade da produção literária das culturas gaúchas. Assim, obras marcantes como *El Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández e *Antônio Chimango* (1915) de Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Barcelos) se inscrevem criticamente como produção da *gauchesca*.<sup>3</sup> Chama a atenção o fato de nem mesmo o vocabulário caracterizador e a visão peculiar da cultura gaúcha terem assegurado a denominação *gaúcha* para essa literatura, sob essa perspectiva teórico-nomenclatural. Tanto quanto a oralitura gaúcha original, a *gauchesca* é fenômeno expressivo popular, como entende também Jorge Luis Borges: “Apesar dessa origem culta, a poesia gauchesca é [...] genuinamente popular, e esse paradoxal mérito não é o menor que descobriremos nela” (1979, p. 11). (Tradução nossa.)

Há de se considerar também sob prisma semântico e usual essa questão teórica da *gauchesca*. O sufixo *esco/a* (de *gauchesco/a*) tem, entre seus significados, possibilidade de sentido pejorativo. Deve-se ressaltar que obras definidoras do perfil prototípico do gaúcho brasileiro na sua própria cultura, como o *Cancioneiro guasca, os Contos gauchescos* e as *Lendas do Sul* de Lopes Neto, tenham evitado usar

---

<sup>3</sup> É notável o fato de o autor de *Martín Fierro*, nascido argentino, ter escrito o poema parcialmente em território brasileiro e parcialmente em território uruguaio. Esse fato aponta ao fenômeno que envolve as culturas gaúchas: em países diferentes, em línguas diferentes, mas na mesma nação cultural, construiu-se de fato uma cultura, com as necessárias variações.

o substantivo gaúcho para designar o homem sul-rio-grandense. Exemplo clássico é *Contos gauchescos*. O título é eloquente. No primeiro conto da coletânea, *Trezentas onças*, o patronímico gaúcho só aparece depois de a escala de valores do protótipo ter sido desenvolvida convincentemente, no contexto narrativo. Antes é chamado de vaqueano, tapejara e guasca, ou seja, respetivamente conhecedor de caminhos, senhor de caminhos e integrante da civilização guasca ou gaúcha.<sup>4</sup> O título, então, parece sugerir alternativa de evitar conflito semântico: trata da vida gaúcha como gauchesca e evita apontar a figura humana com o termo *gaúcho*. Isso se deve ao fato de que os possesores e posteriormente proprietários das terras e dos bens que nela existiam terem marcado o nome gaúcho como ladrão, p. ex. Assim o apontaram, porque usufruíam, desde o início dessa cultura, do gado xucro espalhado nos campos, aí desenvolvido, segundo Emilio Coni (1969, p. 28), desde o século 16. Os ameríndios não tinham noção de propriedade nem eram sedentários. Os gaúchos, em geral mais ligados às mães índias, também não desenvolveram essa noção. Em culturas aborígenes da América do Sul, a Terra é Mãe Terra, a Pachamama, que nos deu a vida e que um dia há de nos receber de novo em seu ventre dadivoso e acolhedor. Em consequência, seria no mínimo contraditória a propriedade sobre a terra. Em decorrência disso foram os gaúchos conhecidos também como tapejaras e vaqueanos, substantivos em que subjazem as ideias de caminho, caminhante, conhecedor de caminhos. Pela mesma razão, os termos andarilho, gaudério, andante, vago, índio-vago são frequentemente usados para designá-lo. Apesar de tudo isso, vingaram o adjetivo e o substantivo gauchesca, para classificar a literatura típica dos gaúchos, com exceção da arcaica. Como já ficou dito, a arcaica é constituída, pelo menos simbolicamente, pelas narrativas populares versificadas, ou cantigas folclóricas, e pelos causos de galpão. Não se desconsidere o fato de o gaúcho, no Rio Grande do Sul, ter-se desterritorializado a partir da Campanha, em regiões de fronteira.

O termo gauchesca parece mostrar-se impróprio, ainda, porque não encontra simetria nomenclatural nem equivalências em

---

<sup>4</sup> A expressão “civilização guasca” está empregada por Carlos Reverbel em *O gaúcho* 1998, p. 18.

literaturas nacionais nem regionais: não existe, p. ex., literatura brasileira nem argentinesca nem uruguaiesca. Tampouco são usuais formas como literatura pernambuquesca ou paranaesca. Além disso, parece não designar com clareza o que pretende. Tem-se que a forma apropriada para designar, em sentido geral e para a de fonte arcaica, é o adjetivo *gaúcha*. Outra possibilidade nomenclatural seria a utilização da expressão literatura crioula para essa literatura peculiar, que, aliás, já vem sendo utilizada. Essa designação, porém, além de ser pouco empregada na crítica, não está livre de ambiguidades, nos dois idiomas.

Em decorrência do que ficou acima exposto, o termo gauchesca, apesar de suas imprecisões, se aplica com mais exatidão à literatura constituída de textos laudatórios que mascaram a situação de despossessão e marginalização do gaúcho, que vive no campo, na condição de peão de estância. É o característico texto monárquico, como o identifica Donald Schüler, em *A poesia no Rio Grande do Sul* (1987, p. 46-50). A despossessão advém do desinteresse dos gaúchos primitivos por posses e propriedades.<sup>5</sup> O sentimento íntimo de liberdade do gaudério, além do mais, se mostrava contraditório com a condição de proprietário.

A literatura das culturas gaúchas atua em todos os gêneros e em várias espécies. Há poemas narrativos e líricos, entre trovas, sextilhas, oitavas, décimas e outras formas. Há contos de autoria pessoal e recontos variados, entre causos e lendas. Há casos de contos em que a prioridade sequer é o enredo, mas a instituição do discurso reflexivo sobre a expressividade da cultura de origem. Há novelas e romances de temáticas muito variadas, que focam o passado e o presente, destacam reminiscências e perspectivas. Há também rimances, que podem, como os contos, tecer discursos prosaicos de exímio labor. É o caso dos dois conhecidos no Rio Grande do Sul: *O tatu* de Donald Schüler e, segundo Hohlfeldt (1996, p. 71), *Petrona Carrasco* de Valter Sobreiro Junior. Há também peças teatrais, como o drama *O monarca das coxilhas* (1867), de César de Lacerda.

---

<sup>5</sup> A palavra *gaúcho* tem exigido bastante dos estudiosos da etimologia, que lhe descobriram várias possibilidades. Entre essas possibilidades, para sentidos originários, estão *pobre*, *órfão*, *solitário*.



## **Desenvolvimento da literatura gaúcha**

Nas narrativas populares versificadas, originais e anônimas, as vozes poéticas refletem sobre a condição de desamparo do gaúcho. De acordo com designação teórica específica, conforme ficou dito anteriormente, elas constituem a única literatura *gaúcha* sob uma das propostas teóricas. Entre as narrativas populares versificadas, organizadas e editadas no início do século 20, cabe lembrar *O tatu* e *Chimarrita*. Nesses textos, a crítica no Rio Grande do Sul tem visto aproximações com os romances velhos portugueses ou rimances. Essa percepção deu-se, no Rio Grande do Sul, principalmente a partir de estudo de Augusto Meyer em *Cancioneiro gaúcho* (1952, p. 2-28 e 190-216).

As primeiras manifestações orais provavelmente começaram a elaborar-se ou serem veiculadas ao redor da década de trinta do século 19, no Brasil. Em decorrência do tipo de cultura, cujos integrantes desenvolveram grande mobilidade física, não se pode, coerentemente, pensar em cultura letrada. Acresce que o ambiente era parcamente povoado. A expressão era, portanto, precária, como deve ter sido, por consequência, também a comunicação entre pequenos grupos e pequenos aglomerados humanos. Assim, esses textos, em sua simplicidade, devem ter servido especialmente como reflexão sobre a condição de cada um e da sociedade do homem de baixo. O tatu não pode ter sugerido, nas figuras de linguagem em que aparece entretecido, grandes aspirações nem condição heroica ao homem que passou a representar. Pisado por pés alheios, esse homem se enxerga na toca. Assim é tecida a narrativa popular versificada gaúcha *O tatu*. Eis uma quadrinha dela: “O Tatu foi muito ativo / pra sua vida buscar; / batia casco na estrada, / mas nunca pôde ajuntar”. Em *Chimarrita*, lê-se condição análoga da mulher das camadas sociais sem prestígio. A figura da Chimarrita está marcada pelo sofrimento, como atesta esta quadrinha: “Chimarrita morreu ontem, / mas pra sempre há de durar; / as penas da Chimarrita / fazem a gente pensar...” A permanência da situação degradante da personagem Chimarrita repercute na imagem do Tatu, como o vê o rimance homônimo, de Schüller: “Vim contar este rimance / dum Tatu que não morreu; / como prova da verdade, / companheiro, aqui estou eu” (1982, p. 11).

Segundo o que foi possível discutir a respeito da classificação nomenclatural (gaúcha x gauchesca) para as produções literárias das culturas gaúchas, fora desse âmbito original de textos orais, a rigor, só é possível tratar da gauchesca. Embora se tendo tentado demonstrar a impropriedade da forma verbal, como adjetivo e como substantivo, gauchesca tem sido largamente utilizada. Foi a partir dessa nomenclatura que Borges (1979, p. 11) concluiu que poesia gauchesca é um dos acontecimentos mais singulares da história da literatura. Está aí focada a poesia derivada da arcaica. Angel Rama, estudioso uruguaio, aprofundou a importância da gauchesca: de acordo com ele, trata-se do “mais curioso caso de nossa cultura, o testemunho imprevisível e desconcertante, sem cuja consideração não se poderia entender cabalmente a história de nossa vida civilizada” (apud Martínez, p. 11). (Traduções nossas.) Ainda precisamos aprofundar muito nossos estudos sobre a literatura das culturas gaúchas e suas subdenominações.

Se se estender essa classificação à prosa, obras exponenciais das culturas gaúchas se enquadram nela. Segue citação de obras em sequência cronológica de aparecimento, encadeando títulos de produções em prosa e em verso. *A divina pastora* (1847) e *O corsário* (1851) de Caldre e Fião abrem a sequência da produção romanesca da literatura gaúcha brasileira. O primeiro, embora carregue no título a proposta da elaboração de perfil feminino romântico, como de fato é, não deixa, contudo, de se referir ao episódio da Revolução Farroupilha (1835-1845). O segundo toma-o como núcleo temático e estabelece a ideia, várias vezes defendida no Romantismo brasileiro, de que as nações se fundamentam em valores autótenes. Nações, para os românticos, designam grupos culturais individualizados. Apolinário Porto Alegre contribuiu para a formação do romance gaúcho com *O vaqueano* (1872), ainda marcado por formas discursivas um tanto academicistas: focaliza o gaudério, o tapejara, figuração primordial do gaúcho. *Martín Fierro* (1872) narra os sofrimentos do *gaucho* e sua exclusão da sociedade que decide os rumos políticos e sociais. Para ele, como se lê na estrofe 1092, “a lei é teia de aranha, [...] / Não a tema o homem rico; / Nunca a tema o que mande; / Pois a rompe o bicho grande / E só enreda os pequenos”. (Tradução nossa.) A forma narrativa e a utilização de recursos discursivos muito especiais fazem do poema de Hernández uma obra permanentemente

lembrada e citada. *Os farrapos* (1887), romance de Luís de Oliveira Belo, focaliza o movimento revolucionário mais trabalhado pela literatura sul-rio-grandense: a Revolução Farroupilha ou Guerra dos Farrapos. O discurso contempla léxico característico, mas é dominado por formas consideradas cultas da língua portuguesa. *Recordações gaúchas* (1905), contos de Luiz Araújo Filho, é uma experiências com traços realistas, que focaliza a vida campeira, em situação de deslocamento territorial (em tropeada). *La guerra gaucha* (1905), coletânea de contos de Leopoldo Lugones (da Argentina), trabalha com discurso característico da literatura gauchesca do país de origem. *Contos gauchescos* (1912) de João Simões Lopes Neto constrói o arquétipo do gaúcho brasileiro, na figura de Blau Nunes. O requinte narrativo da obra a tem posto como o início da grande literatura das culturas gaúchas característica em língua portuguesa, no século 20. Na construção sugestiva do sofrimento interior do homem, a paisagem anima-se para expressá-lo:

Nos atoleiros, secos, nem um quero-quero: uma que outra perdiz, sorrateira, piava de manso por entre os pastos maduros; e longe, entre o resto da luz que fugia de um lado, e a noite que vinha, peneirada, do outro, alvejava a brancura de um João-Grande, voando, sereno, quase sem mover as asas, como numa despedida triste, em que a gente também não sacode os braços... (1961, p. 127).

*Lendas do Sul* (1913), também de Lopes Neto, é igualmente relevante. Entre as dezessete lendas que o constituem, parecem sobressair três: *A mboitatá*, *A salamanca do Jarau* e *O Negrinho do Pastoreio*. Dessas três, mostra-se exemplar a tessitura de *A salamanca do Jarau*. Eis a abertura da narrativa: “Era um dia... um dia, um gaúcho pobre, Blau, de nome, guasca de bom porte, mas que só tinha de seu um cavalo gordo, o facão afiado e as estradas reais [...]; e nesse dia andava campeando um boi barroso” (1961, p. 289). Boi barroso é simbólico do destino, o andamento da vida, que o guasca andava procurando melhorar. Essa é a razão de o texto começar esclarecendo as condições de vida do personagem. Em *Antônio Chimango* (1915), poema de Amaro Juvenal, a voz do tropeiro se trança com a voz do narrador geral (que também pauta seu discurso por formas características locais), para delinear o universo gaúcho do campo. Os cantos do poema são denominados rondas, designação

dos descansos, nas tropeadas, em que os tropeiros cuidam para que o gado não se extravie. Eis a voz de Lautério, o tropeiro: “O povo é como boi manso, / Quando novinho, atropela, / Bufa, pula, se arrepela, / Escrapeteia e se zanga; / Depois... vem lamber a canga / E torna-se amigo dela” (1961, p. 93).

Além desses textos caraterísticos, a produção da literatura das culturas gaúchas é diversificada. Mesmo com conexões ajustadas à figura tradicionalmente elaborada do gaúcho, nem sempre constituem exemplos de discursos caraterísticos. Assim, por exemplo, *Don Segundo Sombra* (1926), romance de Ricardo Güiraldes (da Argentina) vislumbra a imagem do gaúcho como figura lendária, que não se corporifica (é sombra). O discurso, na obra, é contido, com alguns usos caraterísticos. Com narrador onisciente, *Porteira fechada* (1944), obra de Cyro Martins, é propriamente um romance de trinta brasileiro: discute as condições sociais no campo, com foco sobre a Campanha. Com a trilogia do gaúcho a pé (*Sem rumo, Porteira fechada e Estrada nova*), Cyro Martins reelaborou a imagem do gaúcho: passou então a ser visto como homem a quem a sociedade tem sérias dívidas sociais. *O Continente* (1949), romance de Érico Veríssimo, elabora ficcionalmente personagens representativos da formação étnico-cultural do Rio Grande do Sul, como Pedro Missioneiro, Ana e Juvenal Terra, Bibiana e Rodrigo Cambará. O discurso do romance está pautado pela denominada norma culta, com narrador onisciente. *Intemperie* (1963) e *Sabina* (1965), narrativas de Eliseo Salvador Porta (do Uruguai), focalizam a construção do estado uruguaio em finais do século 18 e começos do 19. O discurso praticado segue a norma culta praticada no país de origem do autor.

Desconsiderada a divisão técnica classificatória anteriormente discutida (literatura gaúcha x literatura gauchesca), esse conjunto de obras pode ser considerado como integrante do acervo das culturas gaúchas, distinção literária da América do Sul, em virtude de sua peculiaridade e de seus valores intrínsecos, como arte, como memória e como depoimentos sociais. Como sempre, a ausência nas listagens que se torna possível fazer nestes casos não significa que outras obras, forçosamente omitidas, dadas as condições de espaço, não pudessem também estar aqui.

Não fique, portanto, a ideia de que toda a literatura das culturas gaúchas seja constituída por textos que focalizam prioritariamente a figura do gaúcho, como mítico-modelar. A literatura gaúcha, em sentido universalizante, abarca toda a produção produzida também fora de temáticas caracterizadoras das culturas gaúchas tradicionalmente consideradas. Nesse rumo, há igualmente farta e robusta produção literária, na forma de romances, contos, novelas, poemas e textos dramáticos. Essas obras, de acordo com a proposta deste livro, devem ser estudadas como literatura argentina, brasileira e uruguaia. Este capítulo, como ficou dito na introdução, teve o objetivo de discutir a produção literária característica das culturas gaúchas de línguas portuguesa e castelhana, que tenha mantido como foco de observação a figura histórica e mítica do gaúcho e sua representatividade social.

### Referências

- ALENCAR, José de. *O gaúcho* (1870). 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s. d.].
- AMARO JUVENAL [Ramiro Barcelos]. *Antônio Chimango* (1915). Porto Alegre: Globo, 1961.
- ARAÚJO FILHO, Luiz. *Recordações gaúchas* (1898). Porto Alegre: APLUB: CPL-PUC: IEL, 1987.
- BELO, L. A. de Oliveira. *Os farrapos* (1872). 5. ed. Porto Alegre: Movimento; Rio Grande: FURG, 1985.
- BORGES, Jorge L. *El Martín Fierro* (1953). Buenos Aires: Emecê, 1995.
- CALDRE E FIÃO, J. A. do Vale. *A divina pastora* (1847). Porto Alegre: RBS, 1992.
- \_. *O corsário* (1849). Porto Alegre: Movimento: IEL; Brasília: INL, 1979.
- CHIMARRITA. (O texto pode ser lido em meio eletrônico; em LOPES NETO, J. S. *Cancioneiro guasca* (1910). Porto Alegre: Globo, 1954; em MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952; em SCHÜLER, Donald. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto: IEL, 1987.)
- CONI, Emilio A. *El gaucho* (Argentina, Brasil, Uruguay). Buenos Aires: Solar, 1969.

- GALLARDO, Jorge E. *El nacimiento del gaucho*. Buenos Aires: Idea Viva, 2000.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra* (1926). Buenos Aires: Colihue, 1994.
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro* (1872) y la vuelta de *Martín Fierro* (1879). Buenos Aires: Campano, 1968.
- HOHLFELDT, Antônio. O romance e sua realização no Rio Grande do Sul. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: UFRGS, 1996, p. 51-128.
- LACERDA, César de. *O monarca das coxilhas* (1867). Porto Alegre: IEL: Edipucrs, 1991.
- LOPES NETO, João Simões. Contos gauchescos (1912). *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1961.
- \_. Lendas do Sul (1913). *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1961.
- LUGONES, Leopoldo. *La guerra gaucha*. Buenos Aires: Losada, 1992.
- MARTÍNEZ, Eneida Sansone de. *La poesía gauchesca en Martín Fierro*. Montevideu: Casa del Estudiante, 1981.
- MARTINS, Cyro. *Estrada nova* (1954). Porto Alegre: Movimento.
- \_. *Porteira fechada* (1944). Porto Alegre: Movimento, 1984.
- \_. *Sem rumo* (1937). Porto Alegre; Movimento, 1985.
- MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade* (1992). Trad. por Lucia P. de Souza. São Paulo: Triom, 2008.
- OLIVEN, Ruben G. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- O TATU. (O texto pode ser lido em meio eletrônico; em LOPES NETO, J. S. *Cancioneiro guasca* (1912). Porto Alegre: Globo, 1954; em MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952; em SCHÜLER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto: IEL, 1987.)
- PORTA, Eliseo S. *Intemperie*. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 1963.
- \_. *Sabina*. Montevideu: Ediciones del Nuevo Mundo, 1968.
- PORTO ALEGRE, Apolinário. *O vaqueano* (1869). Porto Alegre: Movimento; Brasília: MinC/Pró-memória: INL, 1987.

- REVERBEL, Carlos. *O gaúcho*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- SCHÜLER, Donald. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto: IEL, 1987.
- \_. *O tatu*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

### **Bibliografia**

- ALBECHE, Daysi L. *Imagens do gaúcho: história e mitificação*. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- FREITAS, Décio. *O socialismo missioneiro*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- GOMES, Carla R. de S. *De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso*. Porto Alegre: Associadas: Fumproarte, 2009.
- LEAL, Ondina F. *The Gauchos: Male Culture and Identity in the Pampa*. 1989. 374 fl. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade da Califórnia, Berkeley.
- MEYER, Augusto. *Gaúcho: história de uma palavra*. Porto Alegre: IEL, 1957.
- MOLAS, Ricardo E. R. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

# Literatura(s) brasileira(s)

Lúcia Regina Lucas Rosa

A literatura brasileira pode ser mais bem definida se considerada no plural, pois é difícil estabelecer uniformidade em um país tão imenso. Os extremos regionais e culturais perpassam os anos e ainda se refletem na formação e cultura do povo brasileiro. O Brasil é um país formado por muitas raças, miscigenado. Desde o início – pelo menos, o início oficial da História – a formação do povo brasileiro reuniu as mais variadas misturas e jeitos, culturas e tradições. Alguns modos de vida foram impostos, como o dos negros escravizados e o dos índios catequizados; outros modos, autênticos, surgiram, pela necessidade e pela sobrevivência. No dizer de Gilberto Freyre (2004, p. 65), “formou-se na América tropical uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição.” Ao que o crítico Alfredo Bosi (1997, p. 13) reitera: “essa passagem fez-se no Brasil por um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios.” Portanto, não podemos buscar uniformidades ao analisarmos a literatura brasileira como um todo.

Assim, temos como discutível registro histórico de nossa literatura *A carta do achamento* de Pero Vaz de Caminha e todos os outros textos que pretenderam descrever a terra e os costumes. Não vamos, portanto, considerá-la aqui como marco inicial da literatura brasileira, uma vez que seu objetivo era informar a corte portuguesa sobre as novas terras a dominar. Consideraremos, então, como tentativa de escrita de textos literários brasileiros a partir da escola chamada Arcadismo, pois se trata de um começo de crescimento econômico local em detrimento do enriquecimento de Portugal com a exploração dos bens da terra da colônia brasileira. A mineração, como observa Sodré (1982), passa a ser instrumento de questionamentos sobre a riqueza do país e sua autonomia política. Como movimento de reação aos excessos cultistas, o grupo mineiro, principalmente



Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, representaram a tentativa de tornar o verso mais simples, mais próximo de temas bucólicos. Para Faustino (2003, p. 112), os poetas foram “europeus demais, só conseguiram, contudo, tornar prosaico o verso.” Nessa tentativa, destacam-se os poemas de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, que escapam de uma “natureza artificial, abstrata, de tese, que é a natureza de todos os árcades, europeus ou brasileiros. [...] já encontramos seguros sinais de Romantismo, em luta contra os maneirismos do neoclassicismo rococó” (Faustino, 2003, p. 119). Na fase árcade, destaca-se também a poesia de Silva Alvarenga, cuja narração a respeito do indígena e da terra brasileira é baseada em reminiscências da infância. Basílio da Gama é um autor arcádico central na épica, com seu *O Uruguai*. José de Santa Rita Durão apresenta a poesia marcada por experiências biográficas, em *Caramuru*, em que demonstra visão nacionalista, cujo personagem protagonista, Diogo, é “um misto de colono português e missionário jesuíta” e “o índio é matéria-prima para exemplificar certos padrões ideológicos” (Bosi, 1997, p. 75 e 77).

A seguir, as obras passaram à busca de definição da identidade nacional, ainda com exaltação da terra, dos costumes e dos habitantes. Nessa caminhada, várias nuances foram se desenvolvendo e se transplantando. Sob as mais variadas correlações culturais, crescemos e nos caracterizamos hibridamente. Da dúvida de quando surgiu de fato a literatura brasileira veio a discussão de o que seria necessário para ser brasileiro. Afinal, a literatura caracterizar-se-ia como nacional pela autoria ou pelos temas ou por ambos? Tal discussão perpassou muitas obras críticas e variam os critérios de cada autor. O importante é que muitos estudos existem, como também muita produção sobre o Brasil.

Nessas oscilações de pontos de vista, também recai a seleção de obras a serem tidas como exemplos para cada análise de época e de tendência. Seja nos momentos mais marcantes da literatura, seja nos fatos históricos de suma importância, o índio se fez registrar em épocas variadas e em situações bem diversas. O Romantismo foi marcado pela fundação da nacionalidade, embora a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1836) de Gonçalves de Magalhães, fazendo referência à pátria ausente, tenha ocorrido em Paris:

A ocasião é propícia para a reflexão acerca do espírito romântico e a atmosfera espiritual em que aquele espírito literário germinou, bem como a respeito da relação que se estabeleceu entre o Romantismo e a formação da nacionalidade brasileira.

Não se entenda ter ocorrido uma associação mecânica entre o fato político e a opção estética. Mas [sic] pode-se afirmar que poucas vezes em nossa História a arte esteve em interação tão íntima com a sociedade.

Ademais, é possível assinalar, numa das faces do Romantismo, cujo aspecto poliédrico é notório, a ponto de apresentar características contraditórias e inatingível feição unitária, uma persistente vocação pelo tema social e político (Lucas, 1989, p. 28).

De Gonçalves Dias e José de Alencar nos vem o ufanismo e de Castro Alves, o lirismo e a crítica social. Um clamor na manifestação de coragem e bravura irrompe em *I-Juca pirama*: “Meu canto de morte, / Guerreiros, ouvi: / Sou bravo, sou forte, / Se a vida deploro, / Também sei morrer” (Dias, 1857). Aqui, morte e canto se juntam para celebrar a honra do guerreiro indígena. *I-Juca Pirama* assume o papel exemplar, heroico por se entregar à morte, a exaltação da coragem, do ir adiante e cumprir sua tarefa guerreira. A morte não simboliza derrota, e sim, a altivez do nativo, da junção com a terra, a união à terra, a morte para consagrar a tribo Tupi. Não só o índio, mas todo brasileiro fica enaltecido com essa imagem e esse canto. A obra de Gonçalves Dias imortalizou-se com a *Canção do exílio* (“Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá, / As aves que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá”), bastante parodiada até hoje:

Eu nasci além dos mares: / Os meus lares / Meus amores  
ficam lá! / - Onde canta nos retiros / Seus suspiros, / Suspiros  
o sabiá! (Casimiro de Abreu).

Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam  
gaturamos de Veneza (Murilo Mendes).

Minha terra não tem palmeiras... / E em vez de um mero  
sabiá, / Cantam aves invisíveis / Nas palmeiras que não há  
(Mário Quintana).

Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar /  
Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá  
(Chico Buarque de Holanda e Antônio Carlos Jobim).

Álvares de Azevedo (*Lira dos vinte anos*), Junqueira Freire (*Inspirações do Claustro*) e Fagundes Varela (*Cantos do ermo e da cidade*) escreveram seus poemas voltados à temática da melancolia e do tédio. Casimiro de Abreu tornou-se conhecido pelo poema *Meus oito anos*, em que exalta a infância com saudade. Segundo Coutinho,

Destaca-se no Romantismo um grupo de poetas de fisionomia bem caracterizada, aparentados por traços de individualismo, no estilo de vida, na melancolia, no desespero, no mal do século, no delírio doloroso e desesperante, na exacerbação do sentimento e da paixão. Precocemente amadurecidos, e mortos, a maioria, prematuramente, tiveram disso como que a consciência, vivendo uma vida desenfreada e de orgias, incompreendidos na sua morbidez e originalidade (1986, p. 139).

Castro Alves, “em sua poesia, instala-se nas duas principais faces do Romantismo: o lirismo individual, [...] e o lirismo social, em que se projeta em direção ao mundo exterior e vive as dores do seu tempo” (Chaves, 1998, p. 6). Sua obra mais conhecida é *Os escravos*, de 1883, em que tematiza os horrores da escravidão no Brasil, desde a vinda da África. Ainda sobre a poesia social, Sousândrade, com seu longo poema narrativo *Guesa errante*, construído a partir de uma lenda dos indígenas andinos, se identifica com o personagem perseguido ora por sacerdotes, ora por capitalistas de Nova Iorque.

Na prosa, destacam-se as obras de José de Alencar e de Joaquim Manuel de Macedo. Em *Iracema*, Alencar revela o encantamento nativo desde a descrição da índia:

Além, muito além daquela terra que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado (Alencar, 1986, p. 14).

O encontro da bela virgem indígena com o português Martim é repleto de mistério e envolvimento: com uma flechada, Iracema o fere, mas a dor dele vem da alma e não do ferimento; ela quebra a flecha da paz, isto é, sela a paz entre eles e prenuncia um relacionamento amoroso. A gentileza de ambos vem do amor que os

une: Brasil e Portugal não guerreiam, unem-se para perpetuar o surgimento de uma nova nação, marcadamente pelo filho. Ele nasce em meio ao sofrimento da mãe e entrelaçamento com a terra, único amparo naquele momento. Desse sofrimento e do abandono, Iracema reafirma-se com bravura e altivez, deixando a sua marca na formação do povo brasileiro: o filho que congrega o índio e o colonizador. José de Alencar nos deixa, na prosa, diversificada criação literária:

Hoje, ao analisar a obra de Alencar, percebe-se nitidamente a intenção do autor em traçar um grande painel do Brasil, cobrindo-o por inteiro: o período colonial, com os romances *Ubirajara*, *Iracema*, *O guarani*, *As minas de prata*; a sociedade rural, com os romances *Til* e *O tronco do ipê*; o norte, com *O sertanejo*; o sul, com *O gaúcho*; o Rio de Janeiro urbano do século 19, com *Cinco minutos*, *A viúvinha*, *A pata da gazela*, *Sonhos d'ouro*, *Encarnação*, *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* (De Nicola, 2007, p. 257).

Joaquim Manuel de Macedo acerta o gosto do novo público leitor burguês com uma trama simples e previsível com final amoroso feliz em *A moreninha*. Nesse romance, há descrição dos costumes do Rio de Janeiro imperial, à época de D. Pedro II, inclusive com a realização de saraus. Segundo Lúcia Miguel Pereira, o livro de Macedo é “o primeiro trabalho de ficção empreendido num país de literatura balbuciante, sem modelos nem tradição” (1988, p. 18).

Vários poetas românticos escreveram peças teatrais, mas o teatro teve expressão máxima com Martins Pena e sua comédia de costumes, que influenciou a obra cinematográfica de Mazzaropi (Jeca Tatu) e, mais tarde, programas humorísticos de televisão, como *A praça é nossa* (primo pobre e primo rico).

No Rio Grande do Sul, o Romantismo teve destaque com o médico comunitário e escritor Caldre e Fião e a publicação da novela *A divina pastora* e o romance *O corsário*. Em época em que poucas pessoas publicavam, o gaúcho Caldre e Fião está entre os primeiros romancistas brasileiros, e sua atuação também converge para o pioneirismo, assim incentivando um grupo de escritores em Porto Alegre e participando dele, o que deu origem ao chamado de Partenon Literário, em 1868. Assim afirma Pedro Brum Santos:

Aos 26 anos, o jovem autor contribuía com o alargamento da fronteira geográfica do nascente romance brasileiro.

Enquanto seus coetâneos ocupavam-se em glorificar a gigantesca natureza e a nobreza do índio, o ficcionista do Sul avançava para além da própria margem conhecida (2008, p. 1).

Com Manuel Antônio de Almeida vem a estética da malandragem. O romance *Memórias de um sargento de milícias* deixa de lado a elite burguesa e revela as camadas mais baixas da sociedade carioca:

Entremeado de episódios engraçados, *Memórias de um sargento de milícias* conta as aventuras de um certo Leonardo, filho de Leonardo Pataca e de Maria da Hortaliça. Criado pelos padrinhos, um barbeiro e uma parteira, Leonardinho mete-se em mil peripécias, comportando-se como um verdadeiro anti-herói, que aprecia a malandragem e envolve-se com várias mulheres. Toda aquela idealização dos protagonistas que marca as obras de Macedo e Alencar desaparece no caso de *Memórias de um sargento de milícias*. As [sic] personagens dessa história são homens e mulheres pressionados pela necessidade. Na tentativa de driblar o destino, recorrem a pequenos golpes, exploram relações de influência e proteção e se divertem em festas populares (Abaurre; Pontara, 2005, p. 316).

Alguns romances românticos apresentam recursos de linguagem para estabelecer interlocução entre o narrador e o leitor, como o uso de verbos na primeira pessoa do plural: “Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original, de que apenas conhecemos o prólogo. Os dois atores ainda conservam a mesma posição em que os deixamos” (Alencar, 1992, p. 109). Essa interlocução surge de maneira inovada na obra de Machado de Assis, inaugurando o Realismo no Brasil. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a aproximação com o leitor se dá pela tentativa de conquista e garantia de leitores, promovendo, assim, uma reflexão sobre o perfil da elite brasileira no Segundo Reinado. No prólogo, o narrador dá seu recado:

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao

entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus (Assis, 1997, p. 16).

Assim seguem várias passagens em que o narrador tece comentários num discurso irônico e direto em referência explícita ao leitor: “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração” (Assis, 1997, p. 25). Surpreendendo o público de sua época, em 1881, Machado de Assis publica um livro escrito por um narrador defunto e, portanto, fica à vontade para expor uma crítica social inovadora, provocando identificação de seus personagens com os leitores. Em fase anterior, o mesmo autor publica obras (*Ressurreição; A mão e a luva; Helena; Iaiá Garcia*) marcadas por traços românticos e preocupadas com a ascensão social. Na segunda fase, o realismo vem pela melancolia e pelo sarcasmo. Além do já citado *Memórias póstumas de Brás Cubas*, também publicou *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* (com a imortal personagem Capitu), *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Além de romancista, Machado de Assis foi exímio contista. *Crisálidas* foi seu primeiro livro publicado: “Sem poder pretender ao título de grande poeta, Machado de Assis foi inegavelmente um poeta. Como tal, colheu os primeiros louros literários...” (Pereira, 1988, p. 125). Desde muito jovem, escrevia freneticamente para jornais e revistas – ora assinando crônicas e traduções, ora sob pseudônimos. Incentivado por amigos escritores, muitas dessas publicações serviram de embriões para futuros contos e romances. Dos contos, destacam-se *Papéis avulsos*, *Histórias sem data*, *Várias histórias* e *Relíquias de casa velha*.

A presença marcante da ciência e da industrialização na vida cotidiana das pessoas lança novos desafios para os escritores. Surgem assim, na tentativa de aproximação entre literatura e ciência, o romance experimental e o estilo de época chamado de Naturalismo. No Brasil, Aluísio Azevedo, em 1881, publica *O mulato*, seguido de *Casa de pensão* – adaptação de um crime publicado em jornal – e o consagrado romance *O cortiço*. Neste, o objetivo principal é demonstrar a tese de que o ser humano é fruto do meio em que vive.

Raul Pompeia constituiu-se em um caso particular, na medida em que *O Ateneu – crônica de saudades*, publicação de 1888, ana-

lisa tanto a violência vivida pelo personagem num internato como a própria representação da monarquia e seus abusos de poder. As descrições feitas por Raul Pompeia exploram o expressionismo das imagens e revelam um olhar cruel para os personagens e sua relação como produto do meio: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta” (Pompeia, 1990, p. 12).

Na poesia, o Parnasianismo e o Simbolismo são movimentos artísticos simultâneos, manifestados de 1870 a 1922, construídos no plano da linguagem, em que o primeiro cultivava a forma, e o segundo, a evasão.

A partir da estética da arte pela arte, os parnasianos Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho e Olavo Bilac objetivaram devolver a beleza formal à poesia. Em *Profissão de fé*, Bilac detalha os procedimentos de criação comparando o poeta a um ourives: “Torce, aprimora, alteia, lima / A frase; e, enfim, / No verso de ouro engasta a rima, / Como um rubim” (1996, p. 4). Em *Via Láctea*, há preponderância de um lirismo mais sentimental a partir da imagem das estrelas: “E eu vos direi: Amai para entendê-las! / Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas” (1996, p. 53).

Com olhar mais introspectivo, os poetas simbolistas adotaram uma concepção mística do mundo, alienação social e linguagem repleta de imagens e de sons, como no poema *Antífona*, de Cruz e Sousa: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras / De luares, de neves, de neblinas!... / Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas... / Incensos dos turíbulos das aras...” (1993, p. 137). Alphonsus de Guimaraens escreveu poemas marcados pela religiosidade, como em *A catedral*; seu misticismo aparece associado à ideia da morte como no poema *Ismália*.

Entre 1902 e 1922, as obras literárias passam por um período eclético: tanto conservam estilos de movimentos estéticos anteriores, quanto revelam tendências futuras. O denominado Pré-modernismo reúne autores tão distintos entre si que são considerados mais pela época de publicação de suas obras que por suas características. Assim, Euclides da Cunha, com *Os sertões*, aproxima jornalismo e literatura focando a guerra de Canudos e a epopeia de Antônio Conselheiro. Em estudo crítico, Ginia Maria Gomes destaca o papel fundamental das imagens na construção artística: “Há uma plura-

lidade de imagens que percorrem *Os sertões*: na representação da terra e do homem alternam-se aquelas que retomam mitos clássicos com aquelas que atualizam mitos literários” (2005, p. 202). Lima Barreto revela o subúrbio carioca e o personagem quixotesco e idealista com *Triste fim de Policarpo Quaresma* e denuncia preconceitos com *Clara dos Anjos* e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Monteiro Lobato, em *Urupês*, reúne contos sobre cidades do interior de São Paulo e do caboclo representado por Jeca Tatu; em *Cidades mortas*, o foco é a decadência das cidades cafeeiras, porém o autor notabilizou-se pela obra *O Sítio do Picapau Amarelo*, que inovou a literatura infantil e manteve ideais nacionalistas. Graça Aranha, com o romance *Canaã*, examina a vida de imigrantes europeus e seus conflitos na nova terra. É de sua autoria a conferência *O espírito moderno*, de grande importância durante a Semana de Arte Moderna. Augusto dos Anjos, poeta de caráter enigmático e sombrio, publica o livro de poemas *Eu*, numa fusão de poemas parnasianos, simbolistas e pré-modernistas.

Simões Lopes Neto com os seus *Contos gauchescos* e *Lendas do sul* possui cunho popular, resgatando textos da oralidade com seu consagrado personagem:

Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano.

- Eu tenho cruzado o nosso Estado em caprichoso ziguezague. Já senti a ardentia das areias desoladas do litoral; já me recreei nas encantadoras ilhas da Lagoa Mirim; fatiguei-me na extensão da coxilha de Santana; molhei as mãos no soberbo Uruguai, tive o estremeamento do medo nas ásperas penedias do Caverá; [...] corri pelas paragens magníficas de Tupanciretã, o nome doce, que no lábio ingênuo dos caboclos quer dizer os campos onde repousou a mãe de Deus... (1992, p. 11).

Leia-se a visão de Flávio Loureiro Chaves sobre a obra de Lopes Neto:

É necessário, pois, reconhecer [...] uma característica documentária, que vai da linguagem dialetal aí incorporada até à fixação de um código específico, passando pelo registro histórico e a fotografia duma tipologia social (1990, p. 47).

Outro autor gaúcho, Ramiro Barcelos, reconstrói a figura do gaúcho em seu poemeto campestre Antônio Chimango, assinado



com o pseudônimo Amaro Juvenal: “Velho gaúcho – *Insaciável* / De fazer aos mandões guerra, / Nestas páginas encerra / Por um pendor invencível - / Seu amor – *Incorrigível* / Às tradições desta terra” (1961, p. 53). Obra marcada pela crítica à política e às artes, assim a define Augusto Meyer:

Embora correspondesse ao gosto do rio-grandense pelas questões políticas, trazia de envolta outras qualidades, talvez superiores, destacando-se em primeiro lugar pela extensão humana da sátira, o seu sentido perceptivo e, de vez em quando, por certa dose de sabedoria amarga e desabusada (1961, p. 7).

Cabe mencionar outro poeta gaúcho que transitou por três estéticas e as temperou na produção do período pré-modernista: Alceu Wamosy. Autor de três obras poéticas, *Flâmulas*, *Na terra virgem* e *Coroa de sonhos*, é nacionalmente conhecido pelos sonetos *Por quê?* e *Duas almas*.

O Modernismo teve início com a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em 1922, caracterizando uma série de eventos artísticos e inovadores, com o lema da liberdade de expressão. A primeira fase evidenciou-se pela irreverência marcada por Mário de Andrade (*Macunaíma*; *Amar, verbo intransitivo*; *Pauliceia desvairada*), Oswald de Andrade (*Pau-Brasil*; *Memórias sentimentais de João Miramar*; *Serafim Ponte Grande*) e Manuel Bandeira (*A cinza das horas*; *Carnaval*; *O ritmo dissoluto*; *Libertinagem*). Pela história, vimos que o Brasil – sua terra e sua gente – atraiu muitos povos; pela literatura, vimos que esses povos se estabeleceram e redescobriram o Brasil. Portanto, o país já não é de uma única origem, e sim, da mistura que se formou. Pela mistura, as marcas ainda se fazem presentes. Qual é o autêntico Brasil? É o de todos! Se “nenhum Brasil existe” (Drummond, 1934), o brasileiro é o “herói sem nenhum caráter” (M. Andrade, 1986), então forma-se um todo incontável. “Nenhum” (nem um), na soma de tudo o que se formou e o que ainda está por vir. Nessa formação, há uma grandiosidade heroica, macunaímica, de transgressão para a fundação. A partir de uma releitura de *Iracema*, de José de Alencar, Andrade discute novamente a formação do povo brasileiro, acrescentando ao índio e ao branco também o negro. De forma irônica, apresenta o personagem:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. [...] Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (1986, p. 9).

A linguagem com que é construída a obra revela também o projeto literário da geração de 22, permeada de irreverência e de instauração de uma nova ordem artística. Cícero Lopes analisa a linguagem associada à constituição do poder:

O texto de Mário de Andrade labora sobre o tratamento da linguagem e a relação desse tratamento com o poder. Fica assim discutida, na obra, a função da língua como fator preponderante na disputa, na execução e na submissão inerentes ao poder (2005, p. 95).

Outra imagem trazida pelos modernistas é a de ser “trezentos... trezentos-e-cincoenta”. Antropofagicamente, na formação, “nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.” Entre aventureiros e trabalhadores, no dizer de Sérgio Buarque de Holanda, construiu-se uma união heterogênea, formando um todo, múlti e singular. A história brasileira foi contada várias vezes e recontada outras tantas. Em *Pau-Brasil*, de forma eloquente, Oswald de Andrade brinca com um Brasil do diferente no futuro, visionariamente, em uma fase de olhar para o país e ver a sua história de forma mais autêntica, nem por isso deixando de ser divertida. Não é a ideia de combater o invasor, trata-se mais de uma certa acomodação, visto que a história do descobrimento já havia passado – portanto impossível de modificá-la – e passível de ser recriada de forma divertida. Recontar a história do Brasil por Oswald é uma maneira de rever o país sem tanto ufanismo, mas também sem desprezá-lo, valorizando a gente e a terra mais uma vez. A analogia do sol e da chuva em “fosse um dia de sol, o índio é que tinha despido o português”, ironiza as intenções dos colonizadores e dos colonizados. Afinal, sol era o que não faltava por aqui no Nordeste. Então, o que faltava era a preparação para uma nova forma de vida.

Antônio de Alcântara Machado, com *Brás, Bexiga e Barra Funda* tematiza os bairros de imigração italiana em São Paulo. Na

segunda fase modernista, o misticismo e a consciência social marcam as obras poéticas de Carlos Drummond de Andrade (*Alguma poesia; Sentimento do mundo; Claro enigma*); Murilo Mendes (*A poesia em pânico; As metamorfoses*); Jorge de Lima (*Tempo e eternidade* – em parceria com Murilo Mendes; *Invenção de Orfeu*); Cecília Meireles (*Vaga música; Romanceiro da Inconfidência; Canções*) e Vinícius de Moraes (*Poemas, sonetos e baladas; Orfeu da Conceição*; além de vasta criação literária infantil). Ainda na segunda fase do Modernismo, a prosa tem uma retomada realista com romances de cunho social, o romance de 30 e a linguagem como revelação da cor local com Graciliano Ramos (*Vidas secas; São Bernardo*); José Lins do Rego participa do ciclo da cana-de-açúcar com romances sobre o engenho (*Menino de engenho; Fogo morto*). Interessante observar que J. L. Rego revisita a obra de R. Pompeia: “Aquele Sérgio, de Raul Pompeia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio” (1993, p. 122). Rachel de Queiroz retoma a questão da seca e do sertanejo e a luta da mulher por seus direitos (*O quinze; As três Marias; Memorial de Maria Moura*). Jorge Amado revela a Bahia com seus costumes, seu povo e a plantação de cacau (*Terras do sem-fim; Capitães da areia; Gabriela, cravo e canela*). Érico Veríssimo olha para o Rio Grande do Sul de forma épica em *O tempo e o vento* e na primeira parte de *Incidente em Antares*; em outras obras, de forma mais introspectiva, revela dramas existenciais, como em *Olhai os lírios do campo*. Segundo Sergius Gonzaga, Erico Veríssimo “já era, nos anos 30, o maior arquiteto do romance brasileiro” (1990, p. 52). Cyro Martins faz denúncia social em *Sem rumo* e em *Porteira fechada*. Ao comparar-se com outros autores de denúncia social, verifica-se uma “investigação mais extensa e mais vertical de um problema grave – o gaúcho a pé – [...] uma conotação social menos gritante, porém mais profunda, por um lado, e mais discreta mercê da passividade da vítima” (Cesar, 1994, p. 170).

De Clarice Lispector a João Guimarães Rosa, percorremos a autenticidade do sertão e do sertanejo às angústias existenciais mais urbanas. Em aprofundado estudo roseano, Rosenfield afirma: “a originalidade de Rosa está no hábil amálgama de materiais antigos e modernos com técnicas e estilos até então desconhecidos na

literatura brasileira” (2006, p. 86). Na análise de Nunes, Lispector apresenta questões de conflito do ser humano: “O segundo exemplo encontramos em Martim, de *A maçã no escuro*, o homem que se impõe a obrigação de não pensar, mas de ser” (1976, p. 99).

A poesia volta-se para o intimismo e para o questionamento do indivíduo e do fazer poético, com Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto, passando ainda pela crítica sócio-política, como em Ferreira Gullar e Armindo Trevisan (especialmente em *Em pele e osso*).

Da poesia concreta à diversidade regional (sem ser regionalista), atualmente, a literatura brasileira possui diversidade de estilos e temas, com autores de vários estados produzindo obras e revelando a cor local – de vários locais, constituindo, assim, as literaturas brasileiras.

Essas situações e tantas outras marcaram fontes da literatura brasileira. Personagens chegam a serem confundidos com a própria história do país em constante formação. Nos anos 60 e 70, a situação de regime antidemocrático, marcadamente pela ditadura militar, influenciou autores e obras. Silviano Santiago assinala a distância que os intelectuais tiveram com a massa, ou as pessoas de classe social mais baixa, a partir da disseminação de uma nova forma de entretenimento e de controle do pensamento: a televisão. Segundo Flora Süssekind, “ tiro certo a estratégia autoritária nos primeiros anos do governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores já tinham sido roubados pela televisão” (2004, p. 24).

Já no final da década de 60, com uma classe intelectualizada mais forte e unida em torno do ideal de liberdade e democracia, num ufanismo ameaçador ao poder, seria preciso mudar a estratégia e passar a coibir manifestações e publicações. Organismos de repressão ganham força, e o medo se instala, tanto quanto a necessidade de luta. O final dos anos 70 foi marcado por um intenso trabalho da censura no país. Muito mais que os filmes, os livros sofriam cortes de publicação, visto que, por serem mais baratos que filmes (em geral, importados), eram produzidos em maior escala, tornando-se alvo predileto dos censores.

Nesse período, livros foram censurados; autores e outros artistas foram exilados, o que provocou mais ainda a vontade e estimulou a

necessidade na arte de enfrentar tal situação. Com a abertura política e a volta à democracia, nos anos 80, a arte novamente busca seu caminho. Não mais com tendência de denúncia: era preciso descobrir que país restava dos anos duros. Lygia Fagundes Teles publicou contos e romances refletindo sobre a dificuldade de integração do indivíduo à sociedade dos últimos anos de repressão política, como é analisado em *As meninas*.

Atualmente, o Brasil, com sua vasta produção artístico-literária, cria e recria sua ficção, como bem ocorre com o escritor amazonense Milton Hatoum ao publicar *Dois irmãos*, obra que remonta a Machado de Assis com *Esau e Jacó*. Equivoca-se quem pretende traçar caracteres comuns a esta literatura como um todo homogêneo; ela é feita pela diversidade, pelo diálogo das diferenças.

### Referências

- ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARA, Marcela N. *Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras*. São Paulo: Moderna, 2005.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- \_. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. 22. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1997.
- BARBOSA, Rita de Cássia. *Literatura comentada: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Cultural, 1981.
- JUVENAL, Amaro. *Antonio Chimango*. 3 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1961.
- BARCELOS, Ramiro de. Amaro Juvenal. *Antônio Chimango (1915)*. Porto Alegre: Globo, 1961.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

- CESAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande: literatura*. Porto Alegre: IEL: UFRGS, 1994.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990.
- CHAVES, Lilia Silvestre. *Castro Alves – Espumas flutuantes e outros poemas*. São Paulo: Ática, 1998.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Missal. Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DE NICOLA, José. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 2007.
- FAUSTINO, Mario. *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.
- GOMES, Ginia Maria. As constelações imagéticas em Os sertões. In \_ (org.). *Euclides da Cunha: literatura e história*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- GONZAGA, Sergius. *Erico Verissimo*. 2. ed. Porto Alegre: IEL, 1990. (Letras rio-grandenses.)
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LOPES, Cicero Galeno. *Literatura e poder: a contribuição da literatura de dissidência*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- LOPES NETO, J. Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1992.
- LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno – vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.
- \_ . *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 55. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa* – a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. atual. São Paulo: Difel, 1982.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- VERISSIMO, Erico. O Continente. *O tempo e o vento*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1950.
- SANTOS, Pedro B. *Caldre e Fião: um pioneiro esquecido*. Disponível em <[www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/Abralic2008/PEDRO\\_SANTOS.pdf](http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/Abralic2008/PEDRO_SANTOS.pdf)>. Acesso em 16/6/2010.

### **Bibliografia**

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GUZZELLI, César Augusto Barcellos. *História contemporânea da América Latina: 1960-1990*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates.)
- SCHÜLER, Donaldo e outros. *O amor na literatura*. Porto Alegre: Coordenação do Livro e Literatura da Secretaria Municipal de Cultura: UFRGS, 1992.
- SCHWARTZ, Jorge. *Literatura comentada: Oswald de Andrade*. São Paulo: Cultural, 1981.
- VERÍSSIMO, José. *Que é literatura?* e outros escritos. São Paulo: Landy, 2001.

# Literatura peruana: destaques de uma cultura marcante

Cicero Galeno Lopes  
Emilene Corrêa Souza

Es imposible  
enrumbar un solo concepto  
definido sobre la literatura  
de un país, porque resultaría  
lesivo para su óptica.  
(Cesar Toro Montalvo.  
*Manual de literatura  
peruana*, t. 1, p. 13.)

Este ensaio procura demonstrar algumas noções a respeito da literatura peruana. Para isso realiza breve levantamento histórico de suas origens e desenvolvimento ao longo dos tempos. Busca também refletir sobre a obra de alguns autores significativos e sua contribuição para a literatura do país.

O Peru faz fronteira com o Equador, Colômbia, Bolívia, Chile e Brasil. Tem o litoral banhado pelo oceano Pacífico. Sua primeira capital foi Cusco, que significa umbigo (do mundo), em quíchua. Cusco é uma cidade muito alta e foi importante centro administrativo do império inca. Há quem diga que Manco Capac foi quem a fundou entre os séculos 16 e 17. Em 1821, com a proclamação da independência do Peru, Lima, a Cidade dos Reis, como era chamada, passou a ser a capital do país.

A cultura peruana, desde seus primórdios, é conhecida por possuir notável arquitetura, como a cidade de Machu Picchu, bom desenvolvimento da agricultura e por ter desenvolvido sistema simbólico de comunicação. Denominavam-se quipos instrumentos usados para comunicação. Eram elaborados em cordas com nós e cores diversas, que simbolizavam os elementos comunicativos. Com eles, fazia-se a comunicação a distância, anotavam-se episódios e até



se escreviam textos hoje considerados iniciadores do que conhecemos atualmente como literatura.

Nesta exposição, entende-se por literatura peruana os textos de cunho literário escritos por autores peruanos. Está-se, portanto, usando o critério de nacionalidade. Tomar-se-ão como elementos divisórios das fases de desenvolvimento da literatura peruana os três períodos históricos denominados autótone ou pré-colonial, colonial e pós-colonial. Essa divisão primária está construída a partir dos estudos de José Alcina Franch (1989), nomenclaturalmente aqui modificada. Dentro dessa divisão, tem-se a separação das escolas literárias, a partir dos estudos de Cesar Toro Montalvo (2000).

### **Período autótone ou pré-colonial**

“A tradição cultural dos incas se entronca com a tradição andina”, a partir de 20.000 a. C. “[...] sua aparição no cenário histórico dos Andes Centrais é [...] muito tardia, já que [foi] somente nos últimos dois séculos antes da chegada dos espanhóis que apareceram o povo e a cultura incas e se constituiu e expandiu o império” (Franch, 1989, p. 8). (Tradução nossa.)

A mais alta civilização pré-colombiana da América do Sul foi a incaica. O império compreendia as atuais repúblicas do Equador, Peru e Bolívia e o norte do Chile, e tinha por capital a cidade de Cusco. Foi o sistema político mais adiantado de todos os aborígenes americanos, sistema teocrático, despótico, coletivista. [...] como a dos astecas e a dos maias, a religião dos incas era politeísta [...] (Bandeira, 1960, p. 12).

A literatura peruana se constituiu a partir das literaturas quáchua, aimará e amazônica. Embora essas três literaturas sejam muito importantes para o entendimento da origem da literatura peruana, a quáchua foi a que mais se desenvolveu e é a mais conhecida do período pré-colonial sul-americano, pois a língua quáchua era a mais utilizada no país e carregava a tradição cultural dos que ali viviam.

Em mitos e lendas conservados oralmente, os quáchua da serra andina ou junga da costa transmitem-nos uma cosmogonia terrorífica e sarcástica, enquanto a atitude do inca peruano é de confiança e otimismo. Os amautas conservam a história

dos incas em quipos. Ao lado de notas guerreiras, há a lírica, as farsas, as fábulas realistas, o *táqui* ou dança coletiva. Os trabalhos de antropologia e história recentemente realizados e os documentos deixados por alguns [viajantes] e conquistadores da América confirmam as extraordinárias condições materiais e culturais em que vivia o povo incaico, emanadas de sólida organização social coletivista. A riqueza do império estava baseada no trabalho, fundamentalmente no da terra, do qual participava quase todo o povo (Jozef, 1982, p. 23).

A seguir, transcrevem-se dois poemas, como exemplário dessa produção. O primeiro, de cunho religioso, é um agradecimento a Deus por ter dado a vida aos homens; o segundo é uma ode ao rei inca Atauvalpa, que foi morto pelos conquistadores espanhóis. *Oração primeira ao criador*: “Criado e colocado por ti (neste mundo) / pacificamente / e sem preocupações / viverei” (Franch, 1989, p. 33). (Tradução nossa.) *Apu Inca Atauvalpa*:

Enriquecido com o ouro do resgate / o espanhol. / Seu horrível coração pelo poder devorado; / prejudicando-se uns aos outros, / com ânsias cada vez, cada vez mais obscuras, / fera enfurecida. / Lhes deste quanto pediram, / os locupletaste; / te assassinaram, apesar de tudo (Montalvo, 2000, p. 38). (Tradução nossa.)

## Período colonial

Com a conquista dos europeus foram produzidas obras de cunho histórico a respeito da conquista do Peru. Esse período se tornou a segunda etapa da literatura quíchua, pois a tradição hispânica começou a ser incorporada à tradição indígena. Com temática nacionalista têm-se as literaturas da conquista e da colônia, da emancipação e o costumbrismo.

Sirva de exemplo o autor mais conhecido desse período, Gómez Suárez de Figueroa, conhecido sob o nome de El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Na Espanha efetuou a troca do nome original. Também é conhecido como o “primeiro mestiço biológico e espiritual da América” e o “príncipe dos escritores do Novo Mundo”, em língua espanhola. O primeiro cognome se originou do fato de ser filho de espanhol com indígena; o segundo, por ser o iniciador da literatura peruana. É considerado a figura máxima da crônica colonial peruana.

Em páginas emotivas e cheias de ternura, ressalta o sentimento da pátria e de seu povo [...] [seus textos contemplam] imaginação que rememora [...]. Daí a ternura de sua obra e seu poder de captação, [em que sobressai força poética da recordação] (Jozef, 1982, p. 29).

Sua obra-prima é *Comentarios reales de los incas* (*Comentários reais dos incas*) publicada em Lisboa em 1609. Tem outras obras próprias, sobre a história da construção do Peru moderno. Foi também tradutor.

*Comentários reais* está dividida em duas partes: a primeira trata dos incas e seu império; a segunda, só postumamente publicada, ocupa-se das guerras civis entre os conquistadores. Segundo Bandeira,

Nos *Comentários* se reflete com inteira fidelidade a alma desse mestiço de gênio, produto harmonioso de duas culturas tão diversas. Castiçamente espanhol na linguagem e no estilo, na fé católica [...], revela ao mesmo tempo as suas raízes americanas na compreensão e amor da cultura indígena, no fundo sentimento da paisagem (1960, p. 31).

Ainda que os textos de El Inca sejam muito interessantes e vazados em estilo fluente e agradável, a obra dele não se enquadra perfeitamente na concepção que temos de literatura, no Brasil. Como exemplo, leia-se excerto em que trata dos chasques quíchuas, os correios da cultura incaica, e sua técnica de registrar comunicações verbais e numéricas, nos quipos:

Denominavam-se chasques os correios, dos quais havia postos pelos caminhos, para levar com rapidez as ordens do rei e trazer as novidades e avisos de seus reinos e províncias [...] que tivessem importância. Pra isso tinham a cada quarto de légua [aproximadamente 1,6 quilômetros] de quatro a seis índios moços e rápidos, que se abrigavam em choças [...] (Vega, 1964, p. 65).

Quiço quer dizer atar e nó e também pode ser entendido como os nós que se davam em qualquer coisa. Os índios faziam fios de diversas cores: uns eram de única cor, outros de duas cores, outros de três e outros de mais, porque as cores simples e as combinadas tinham significação própria; os fios eram muito torcidos, de três e quatro ramais, grossos como um fuso de ferro e compridos de três quartos de vara, os quais enfiavam em outro fio, organizadamente, em cordões. Com as cores compunham e nelas liam signi-

ficados, como o amarelo pelo ouro, o branco, pela prata e o vermelho, a guerra.

As coisas que não tinham cores eram organizadas em ordem, começando pelas mais importantes até às de menos [...]. No mais alto dos fios punham o número maior, que era a dezena de milhar, e mais abaixo o milhar, assim até à unidade. Os nós de cada número ficavam perfeitamente emparelhados. Havia pessoas encarregadas desses nós ou quipos, as quais eram chamadas de quipocamaju, o encarregado das contas (Vega, 1964, p. 67-68). (Tradução nossa.)

## **Período pós-colonial**

A literatura peruana pós-colonial é marcada pelo Romantismo. Também se incluem nesse período o Realismo, o Modernismo e a literatura contemporânea.

Como autor representativo do Romantismo, cita-se Manuel Ricardo Palma Soriano (1833-1919), mais conhecido como Ricardo Palma. É homenageado por uma universidade, que leva seu nome. Foi ficcionista, estudioso, bibliotecário e político.

Da fase romântica escolheu apenas o passado como tema, mas criou um caminho “próprio e original” (Jozef, 1982, p. 81). Na obra de Palma, a tradição é uma das formas da História. Analisa também a psicologia dos personagens e se liberta do purismo na linguagem. Jozef compara dois grandes escritores peruanos: “para Garcilaso, o povo é o personagem coletivo; Palma recria personagens e lendas da alma popular” (p. 83).

Bandeira cita Palma e sua definição de tradição:

A tradição é romance e não é romance; é história e não é história. A forma deve de ser ágil e peculiar; a narração, rápida e humorística. Penso em algo como dourar pílulas e dá-las ao povo para tragá-las, sem escrúpulos. Algo, e ainda algumas coisas, de mentira, e tal qual doses de verdade, por infinitesimal que seja: muito de esmero e polimento na linguagem: aqui está a receita para escrever tradições (1960, p. 127).

Sua principal obra é *Tradiciones peruanas* (*Tradições peruanas*), inicialmente publicada na forma de folhetim, a partir de 1860 e mais tarde em livro de 8 volumes. A obra contempla contos que se

fundamentam na história e na realidade cotidiana da sociedade da época, com tons satíricos, recurso muito usado pelo autor. Também publicou *Anales de la Inquisición de Lima* (1863); *Armonía* (1877); *Neologismos y americanismos* (1896); *Cachivaches* (1900).

Segue abaixo o desfecho do conto *Lucas el sacrilego*, editado originalmente em *Tradições peruanas*. O conto trata da história do personagem Lucas e o roubo das joias da igreja:

As famílias ricas contribuíram com ouro e novas peças de joalheria, e quatro meses depois, dia a dia, a Custódia, verdadeira obra de arte, estava concluída. Nesse ínterim, o mestre joalheiro Lucas deu na prisão tão positivas mostras de arrependimento, que lhe valeram a vantagem de a pena ser comutada. Ou seja, que em vez de puni-lo como a um sacrílego, foi enforcado purificadamente como um ladrão (Palma, 1964, p. 23). (Tradução nossa.)

Ao longo do período pós-colonial muitos autores construíram discursos românticos e realistas independentemente da escola literária a que pertenciam, misturando a história oficial do Peru com a ficção de marcas românticas da época. Dessa forma, é possível dizer que a partir do Modernismo até a literatura contemporânea há vestígios dessas escolas. São representantes renomados do discurso literário contemporâneo Manuel Scorza, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Ciro Alegría, José Maria Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa e Alfredo Bryce Echenique.

Manuel Scorza (1928-1983) foi romancista e poeta peruano. Trabalhou em sua literatura questões indígenas do Peru. Segundo Jozef, Scorza, como romancista, “mistura o imaginário e o onírico, o lúdico e o irônico, partindo do mito para a realidade. Na convenção representativa do real, incorpora o referente da problemática andina ao sistema sígnico da representação ficcional”. Mais adiante, a estudiosa diz que “o mundo é mostrado como enigma a ser decifrado por outro enigma, o do texto” (1982, p. 316).

Scorza no decorrer de sua vida como escritor publicou *Las imprecaciones* (1955), *Los adioses* (1959), *Desengaños del mago* (1961), *Réquiem para un gentilhomme* (1962), *Poesía amorosa* (1963), *Redoble por rancas* (1971), também chamada de *La guerra silenciosa*, *El vals de los reptiles* (1970), *Poesía incompleta* (1970), *Historia de Garabombo el invisible* (1973).

Está transcrito a seguir excerto do poema *El desterrado*:

Mas, um dia / partem de verdade os barcos de brinquedo,  
/ cruzamos os caminhos, vergonhas, anos; / e são três da  
tarde / e o sol não aquece a miséria. / Uma impressora misteriosa põe a palavra tristeza / na primeira página de todos os jornais. // Então, um dia caminhando compreendemos / que estamos num cárcere de muros que se distanciam... // E é impossível regressar (Scorza). (Tradução nossa.)

José Carlos Mariátegui (1895-1930) foi ideólogo, sociólogo, político e ensaísta, e fundador do Partido Comunista Peruano. Segundo a crítica, é considerado até hoje um dos pensadores mais influentes no âmbito da reflexão sobre a cultura e a sociedade do Peru. Sua obra mais conhecida é *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), além de ter escrito artigos, conferências e um romance. Vale salientar que em vida publicou apenas dois livros: além do já citado, publicou *La escena contemporánea* (1925). Postumamente seus herdeiros publicaram outras obras inéditas e inacabadas.

César Abraham Vallejo Mendoza (1892-1938) é considerado por muitos como o maior poeta peruano, tendo sido também romancista, dramaturgo e ensaísta. Sua poesia se divide em três etapas: modernista, vanguardista e revolucionária. Da primeira etapa a obra mais significativa é *Los heraldos negros* (1919); da segunda, *Trilce* (1922); e da terceira, *Poemas humanos* (1939) e *España, aparta de mi este cáliz* (1940).

Além de sua vasta obra poética escreveu *Escalas melografiadas* (1923), *Fabla salvaje* (1923), entre outras.

Abaixo segue poema homônimo da obra *Los heraldos negros*, de Vallejo, que aborda a questão da vida e da morte, proferindo nomes religiosos e da História, em que há a fala de alguém que está à beira da morte:

Há golpes na vida, tão fortes... Eu não sei! / Golpes como do ódio de Deus; como se ante eles, / a ressaca de todo sofrido / se empoçara na alma... Eu não sei! // São poucos, mas são... Abrem valas obscuras no rosto mais feroz e no lombo mais forte. / Serão talvez potros de bárbaros átilas; / ou os mensageiros negros que nos manda a Morte. // São as caídas intensas dos Cristos da alma, / de alguma fé adorável que o Destino blasfema. / Esses golpes sangrentos são as crepitações / de algum pão que na porta do forno não se queima. //

E o homem... Pobre... pobre! Volta os olhos, como / quando por sobre o ombro recebemos uma palmada; / volta os olhos loucos, e todo o vivido / se empoça, como um pântano de culpa, na visão. // Há golpes na vida, tão fortes... Eu não sei! (Garfield; Schulman, 1991, p. 311). (Tradução nossa.)

Ciro Alegría (1909-1967) é renomado autor da denominada narrativa indigenista, que se caracteriza pela discussão a respeito da opressão sobre os indígenas e pelo interesse de dar a conhecer essa situação, que fere ainda o sentimento de dignidade humana. Essas narrativas são também conhecidas por romances da terra. Com essa temática, publicou *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) e *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Esse romance tem sido considerado sua obra máxima.

Não apenas os homens que estavam em Canuco exploravam a borracha dessa região. Também os índios que viviam selva a dentro precisavam levar todos os sábados sua cota. Eram escravos do serviço dos seringalistas. Haviam-nos condicionado por meio de fuzilamento e de açoites. Por isso eles deixavam de caçar, de semear, de tecer, para poder cumprir a obrigação. Da manhã à tarde dos sábados chegam, vindos de todos os lados do território da tribo, os homens, as mulheres, as crianças carregados de negras bolas de borracha. Acobreados, de melenas desgrenhadas, alguns com túnica gris, outros nus. Os seringalistas recebiam as porções, e os índios que não as entregavam completas eram flagelados. Eram atados a uma árvore para lhes dar cinquenta, cem açoites. Até as crianças eram açoitados barbaramente, e suas mães, para que deixassem de chorar, sopravam e lambiam as nádegas ardentes e sangrantes. Todos os índios tinham o traseiro lacerado (Alegría, 1983, p. 398). (Tradução nossa.)

*El mundo es ancho y ajeno* (*O mundo é grande e alheio*) é romance denso e desenvolve grande manancial episódico, que carrega muitas surpresas. O estilo narrativo mostra um realismo poderoso. O discurso inclui formas adequadas aos personagens e ao ambiente. A narrativa se localiza no meio amazônico.

José Maria Arguedas Altamiro (1911-1969) foi romancista, contista e antropólogo, tendo-se voltado aos estudos do folclore peruano. Traduziu obras da literatura quíchua. Publicou *Agua* (1935), *Runa Yupay* (1939), *Yawar Fiesta* (1941), *Zorro de arriba y zorro de*

*abajo* (1971, póstuma) entre outras obras. Seu propósito literário como escritor foi de discutir fatos do mundo, abordando temas como a diferença social e étnica.

Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) foi contista, romancista e ensaísta. Escreveu também teatro e artigos. Viajou para França, Alemanha e Bélgica com vistas a apurar seus estudos literários. Recebeu pelo menos cinco prêmios literários.

Seus contos representam grande contribuição para a literatura peruana e latino-americana. Têm sido traduzidos para diversos idiomas, com boa receptividade. Percebem-se, nesses contos, elos dialógicos com Edgar Allan Poe, Anton Checov e Guy de Maupassant.

De acordo com Jozef, Júlio R. Ribeyro

procura transmitir o que chama 'o rumor da vida', numa narrativa impessoal, de minuciosa precisão. Há certa coerência na persistência de situações e de personagens marginalizados, vítimas de uma sociedade que os derrota; estabelece um contraste entre o aspecto realista e a ambiguidade de destinos não cumpridos. Vários níveis de representação e um mundo complexo de símbolos próprios [refletem sobre] uma época que se vai e interiorizam um universo visível (1982, p. 302).

Em sua obra contística, encontram-se *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964), e outros. Também publicou os romances *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) e *Cambio de guardia* (1976).

Na obra *Los gallinazos sin plumas* (*Os urubus sem plumas*) foi publicado conto homônimo, cujo enredo aborda a vida de dois irmãos que trabalham como catadores de comida na rua para alimentar os animais de seu avô. Ao longo do conto percebe-se que o avô os faz passar fome, viver em más condições, em meio imundo. Os meninos são mal tratados. O título do conto sugere que os próprios personagens transformam-se em animais. O título, *Os urubus sem plumas*, já indica essa condição. A seguir podem-se ler alguns excertos do texto.

Efraín e Enrique, depois de um breve descanso começam seu trabalho. Cada um escolhe um lado da rua. As latas de lixo estão alinhadas diante das portas. É preciso esvaziá-las totalmente e logo começar a busca. Uma lata de lixo é sempre uma caixa de surpresas. Encontram-se latas de



sardinha, sapatos velhos, pedaços de pão, ratazanas mortas, algodões imundos. Só lhes interessam os restos de comida.  
[...]

Na manhã seguinte Enrique amanheceu resfriado. O velho que percebeu que ele espirrava durante a madrugada, não disse nada. No fundo, no entanto, pressentia uma catástrofe. Se Enrique adoecesse, quem se ocuparia de Pascual? A voracidade do porco crescia com sua gordura. Grunhia durante as tardes com o focinho enterrado no lodo.

[...]

No segundo dia aconteceu o inevitável: Enrique não pode levantar-se. Tinha tossido toda a noite, e a manhã o surpreendeu tremendo, queimado pela febre.

– Tu também? – perguntou o avô.

Enrique mostrou o peito, que roncava. O avô saiu furioso do quarto. Cinco minutos depois voltou.

– Está muito mal enganar-me dessa maneira! – lamentava amargamente. Abusam de mim porque não posso caminhar. Sabem bem que sou velho, que sou rengo. Se fosse diferente, mandaria vocês ao diabo e cuidaria sozinho do Pascual! (Ribeyro, 1994, p. 16 e 21). (Tradução nossa.)

Jorge Mario Vargas Llosa nasceu em Arequipa, em 1936. É jornalista, romancista, dramaturgo, ensaísta, memorialista, contista e político peruano. Recebeu vários prêmios literários, como o Premio Cervantes (1994), o Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1986), e, recentemente, o Premio Nobel de Literatura (2010) pelo conjunto de sua obra.

Dentre a produção ficcional, citam-se *La ciudad y los perros* (1962), *Conversación en la catedral* (1969), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Travesuras de la niña mala* (2006), entre várias obras. Talvez caiba lembrar que *Pantaleón y las visitadoras* tem versão cinematográfica (1975 e 1999) e que *La guerra del fin del mundo* tematiza os episódios de Canudos, do Brasil, a partir de *Os sertões* de Euclides da Cunha.

A seguir, pode-se ler excerto do oitavo capítulo de *Conversa na catedral*.

Na porta encontrou-se com Carlota que saía para comprar pão: O que é que houve, aonde você foi? Tinha dormido na casa de sua tia em Limoncillo, a pobrezinha estava doente, a patroa tinha reclamado? Caminharam juntas até à

padaria: nem percebera, tinha passado a noite em claro ouvindo as notícias de Arequipa. Amália sentiu nascer-lhe uma alma nova. Não sabe que está havendo uma revolução em Arequipa?, dizia Carlota, excitadíssima, a patroa estava tão nervosa que ela e Símula também tinham ficado com os nervos à flor da pele, ouvindo as notícias do rádio, na copa, até às duas, mas, fale, o que é que está acontecendo em Arequipa, sua doida? Greve, confusões, mortos, agora estavam pedindo que tirassem o patrão do Governo. Dom Cayo? É, e a patroa não conseguia encontrá-lo em parte alguma, passou a noite inteira soltando palavrões telefonando para a senhorita Queta compre mais para guardar, lhes disse o chinês da padaria, se não houver revolução eu não abro amanhã (Llosa, 1969, p. 316-317). (Tradução por Olga Savary.)

Alfredo Bryce Echenique (1939-) é contista, cronista, romancista, poeta e ensaísta. Vem sendo contemplado com vários prêmios e distinções, desde de 1968, no Peru e em países europeus.

Como contista publicou *Huerto cerrado* (1968), *La felicidad ja ja* (1974), *Magdalena peruana y otros cuentos* (1986) entre outros. Como romancista é autor de *Un mundo para Julius* (1970), *Tantas veces Pedro* (1977), *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) entre vários. A seguir, excertos do conto *Dos indios (Dois índios)*, do livro *Huerto cerrado*, que trata de dois peruanos vivendo na Itália: Manolo e outro, cujo nome não aparece, que é o narrador. O narrador conta as conversas que tinha nos bares da Itália com o amigo Manolo sobre lembranças do passado.

– As recordações me escapam como um gato que não se deixa acariciar. [...]

Os índios... Os índios... Conversávamos. Como eram diferentes dos índios dos livros do colégio; até me fizeram desconfiar. Eles não tinham glória, nem império, nem quatorze incas. Tinham a roupa velha e suja, umas unhas que pareciam de cimento, e umas mãos que pareciam de madeira. Tinham, também, aquele quarto sem luz e incompletamente construído. Ali podiam viver até que estivesse pronto para ser habitado. Tinham a mim: dez anos, e os bolsos cheios de pães com manteiga. Em principio eram meus heróis; logo, meus amigos, mas com o tempo, começaram a me parecer duas crianças. Esses índios que podiam ser meus pais. Sentados sempre ali, escutando-me. Qualquer

coisa que lhes contasse era novidade para eles. Recordo que às sete da noite, regressava a minha casa. Nos dávamos a mão. Tinham mãos de madeira. *Até amanhã*. Assim, durante meses, até que os deixei de ver. Eu parti. Meus pais decidiram se mudar de casa. O que significaria para eles se eu fosse embora? Estou seguro de que lhes prometi voltar, mas me fui morar muito longe e não os vi mais. Meus dois índios... Em minha lembrança permaneceram, ali, sentados em um quarto escuro, me esperando. [...]

– Não me interessa – disse Manolo –. Só me interessa retornar ao Peru e, neste momento, vou a uma agência de viagens para averiguar os preços (Echenique, 1995, p. 25, 28 e 30). (Tradução nossa.)

A condição de ser cultura pré-colonial de importância destacada na América do Sul faz da literatura peruana, em decorrência da herança quíchua, conjunto de textos incontornável, para quem deseje penetrar no desenvolvimento artístico-literário do continente americano. As manifestações artístico-culturais em geral do império inca não podem ser desconsideradas a quem queira compreender o desenvolvimento sociocultural, pelo menos, sul-americano.

Embora o legado pré-colonial, que inclui a utilização dos quipos, possa ter dificuldades para ser incluído como literatura, não seria lícito, sob outro olhar, desconsiderá-lo. Haja vista que a literatura, como a consideramos hoje, teve origem na antiguidade grega e transformou-se profundamente. O mesmo se pode dizer do legado do Oriente antigo, que foi originalmente místico.

O período denominado colonial conectou a tradição ameríndia à cultura europeia. Desse modo, tornou híbrida a produção literária da época.

Assim, além do que é possível ser lido e estudado na literatura peruana, a partir do que denominamos período pós-colonial, as manifestações expressivas das populações atuais do Peru podem ser consideradas iniciadas por produções anteriores à escrita com caracteres europeus, através dos quipos. Foi essa concepção que norteou o presente capítulo do *Literaturas americanas*, no que se refere ao início da literatura peruana.

## Referências

- ALEGRÍA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Madrid: Alianza, 1983.
- BANDEIRA, Manuel. *Literatura hispano-americana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- ECHENIQUE, Alfredo Bryce. *Huerto cerrado. Cuentos completos*. Peru: Alfaguara, 1995.
- FRANCH, José Alcina. *Mitos y literatura quechua*. Madrid: Alianza, 1989.
- GARFIELD, Evelyn P.; SCHULMAN, Ivan A. *Las literaturas hispánicas: introducción a su estudio*. 3 v. v. 2. [s. i. l.]: Hispanoamérica, 1991.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- LLOSA, Mario Vargas. *Conversa na catedral*. Trad. por Olga Savary. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1969.
- MONTALVO, Cesar Toro. *Manual de literatura peruana*. 2 t. Lima: A. F. A., 2000.
- PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. (Selección.) Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- RIBEYRO, Julio R. *La palabra del mudo*. 2 v. v. 1. Lima: Jaime Campodonico, 1994.
- SCORZA, Manuel. El desterrado. Disponível em <<http://amediavoz.com/scorza.htm>>. Acesso em 29/9/2010.
- VEGA, El Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales*. Selección y prólogo de Augusto Cortina. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1964.

## Obras consultadas

- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1998.
- GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. 20. ed. Barcelona: Vicens Vives, 1999. 789 p.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 v. Madrid: Cátedra, 1998.
- LOPRETE, Carlos A. *Literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1994.



# Panorama da literatura argentina

Daniel Reinoso

A palavra panorama remete a um olhar abrangente sobre determinado assunto. Lê-se no dicionário *Aurélio*, entre outras acepções, que “panorama é a visão ou observação de um assunto em toda a sua amplitude”. Sendo a literatura argentina pródiga em obras e autores, para escrever sobre ela sem pecar pela superficialidade seria preciso produzir algumas enciclopédias.

Diferente do acontecido em outros países da América, na Argentina não houve literatura anterior à colonização: ela nasceu junto com a pátria. Neste trabalho, abordarei a produção literária argentina de maneira amadora. Novamente cito o *Aurélio* para explicar o significado do termo. Entre outras acepções, o dicionário diz que amador é “aquele que se dedica a uma arte ou ofício por prazer, sem fazer destes um meio de vida”.

## Sobre a Argentina

Pedro de Mendoza, a serviço do rei de Espanha, fundou o povoado de *Santa María de los Buenos Ayres*, às margens do Rio da Prata; era o ano de 1536. A região, contudo, não era desabitada: era território dos índios Pampa, raça aguerrida e feroz. Os nativos sitiaram o povoado, levando-o à miséria, para finalmente arrasá-lo em 1541. A bacia do Prata era uma porta de entrada natural rumo ao interior do continente, cobijada também por Portugal. Os espanhóis precisavam ter um enclave onde flamejasse o seu estandarte. Foi assim que Buenos Aires teve uma segunda fundação em 1580, comandada por Juan de Garay. Com o passar do tempo, a cidade converteu-se em importante porto comercial, escoadouro natural da produção da colônia rumo à Espanha. Outras potências navais da

época, como Inglaterra e França, ambicionavam introduzir os seus produtos na região; o novo porto oferecia inúmeras possibilidades comerciais. Em 1806 e 1807 aconteceram as invasões inglesas. Em ambas ocasiões os ingleses foram rechaçados pela população, arregimentada em milícias. Ao mesmo tempo, na Europa, tropas napoleônicas invadiam a Península Ibérica. As invasões inglesas deixaram em evidência dois fatos: a incapacidade espanhola em defender a colônia e a capacidade de mobilização e combate da população crioula. Estava plantada a semente da independência argentina, que aconteceria finalmente em 1816.

A ebulição política argentina, que sucedeu à proclamação da independência, seria uma constante na história do país, reaparecendo periodicamente na sua literatura.

### **Neoclassicismo: Primeira obra conhecida**

Dentro do contexto citado anteriormente, nasce uma literatura com forte conotação patriótica e ligada ao conceito de nação, na qual os heróis da pátria são louvados, e as características negativas dos inimigos, acentuadas. A principal obra do período, primeira produção reconhecidamente nacional, foi a *Marcha patriótica*, rebatizada como *Himno Nacional Argentino* e adotada como música pátria em 1813. O autor foi Vicente Lopez y Planes (1875-1856):

[...] Nas montanhas e muros se sentem / retumbar com horrível fragor / o país se conturba por gritos / de vingança, de guerra e furor. / Nos ferozes tiranos a inveja / escarrou seu pestífero fel. / Seu estandarte sangrento levantam / provocando à luta mais cruel [...] (Tradução nossa).<sup>1</sup>

### **Romantismo**

Era o ano de 1830. O jornal *La gaceta mercantil* publica o poema *El regreso*, cujo autor era um jovem recém-chegado da França, chamado Esteban Echeverría. Era literatura com sabor a novo: tra-

---

<sup>1</sup> [...] Pero sierras y muros se sienten / retumbar con horrible fragor / todo el país se conturba por gritos / de venganza, de guerra y furor. / En los fieros tiranos la envidia / escupió su pestífera hiel. / Su estandarte sangriento levantan / provocando a la lid más cruel [...].

zia a sensibilidade romântica que acabava de se impor na Europa. O Romantismo valoriza a espontaneidade, o lirismo e a expressão dos sentimentos. No Prata, acrescenta expressões gauchescas às obras literárias, marcando assim o cunho nacionalista do movimento na Argentina e no Uruguai.

Um novo grupo literário surge na Argentina. Eram *Los Proscritos*, ativos opositores ao regime do presidente Juan Manuel de Rosas. Faziam parte do grupo o próprio Etcheverría, José Mármol, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Domingo Faustino Sarmiento, Hilario Hascasubi e José Hernández. Esses autores influiriam fortemente no panorama literário latino-americano. Em 1837 Etcheverría escreveu *Rimas*, onde aparece o poema épico *La cautiva*. Esse poema instigou a juventude argentina, valendo-se da abordagem dada à paisagem nacional, realçando o seu esplendor. Em *La cautiva*, a solidão do Pampa se torna literatura:

Era a tarde e a hora / em que o sol a crista doura / dos Andes.  
/ O deserto / incomensurável, aberto / e misterioso, aos seus  
pés / se estende; triste o semblante, / solitário e taciturno /  
como o mar [...] tudo é céu e solidões / apenas por Deus co-  
nhecidas, / apenas por Ele sondadas [...] (Tradução nossa).<sup>2</sup>

Outras obras transcendentais do romantismo argentino foram *La Revolución de Mayo* (1839) e *El crimen de la guerra* (1866), de Alberdi; *Cantos del pelegrino* (1847) de José Mármol e *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Sarmiento.

## A literatura gauchesca

O lirismo dos românticos na Argentina permitiu que surgisse com força um tipo inédito de literatura: a literatura gauchesca. O Prata foi berço de literatura de caráter popular, anônima nos seus primórdios, cuja principal virtude foi a de familiarizar os habitantes da cidade com o campo, seus personagens, seus costumes e tradições, e principalmente o seu linguajar. Na literatura gauchesca, distingue-

---

<sup>2</sup> Era la tarde, y la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes. / El desierto inconmensurable, abierto / y misterioso a sus pies / se extiende, triste el semblante, / solitario y taciturno como el mar [...] doquier cielo y soledades / de Dios solo conocidas, / que El sólo puede sondar (Echeverría, 2004, p. 15 e 16).



se a habilidade do homem do campo no manejo das armas e nas lidas do ofício. A alma do *gaucho* é marcada a fogo pela vastidão do Pampa. É literatura tipicamente rio-platense, que influenciaria e construiria relações importantes com as demais literaturas latino-americanas e tiraria o país do ostracismo literário.

Alguns autores, como Borges, rechaçavam que tenha sido a vida pastoril a causa principal do surgimento da literatura gauchesca. Segundo ele, para que esse fenômeno tenha acontecido, foi tão necessário o Pampa quanto o caráter urbano de Buenos Aires e de Montevideú. Segundo Borges, os acontecimentos bélicos da independência e das guerras internas e externas é que fizeram com que homens de cultura citadina interagissem com os habitantes do campo. Passados os tempos convulsos, quando alguns autores lançaram ao passado o olhar saudoso, viram no *gaucho* o protótipo do homem de bem, íntegro por natureza, capaz de superar todos os percalços da vida de forma estoica. Nascia assim um herói estilizado, ao melhor estilo Cid Campeador: *Martín Fierro*, de José Hernández. Hernández foi, quiçá, o mais representativo escritor argentino de todos os tempos, graças à obra que se tornaria um ícone da literatura de sua pátria: *El gaucho Martín Fierro* (1872) e sua sequência, *La vuelta de Martín Fierro* (1879), talvez o livro mais traduzido da história do país. *Martín Fierro* nos conta a saga de um *gaucho* retirado à força do convívio da família e da sociedade, obrigado a servir aos poderosos nos confins da pátria. Após três anos penando, *Fierro* foge e ruma para o pago em busca da família. Nada encontra: “Volvi depois de três anos, / havendo sofrido tudo: / desertor, pobre e desnudo, / a procurar sorte nova, / e, como faz o *peludo*, / rumei para a minha cova.”<sup>3</sup> Ao chegar ao local onde deveria estar a sua casa, *Fierro* depara-se com a cruel realidade: “Nem rastro achei do meu rancho, / pois que ficara tapera... / Por Deus, se aquilo não era / de enlutar o coração! / E jurei, nessa ocasião, / ser mais duro que uma fera!” (p. 50).<sup>4</sup> Assim, com a alma amargurada, *Fierro* segue um caminho de infortúnios, sem perder a dignidade. Com essa obra

<sup>3</sup> Volvi al cabo de tres años / de tanto sufrir al ñudo / resertor pobre y desnudo / a procurar suerte nueva / y lo mesmo que el peludo / enderieze pa' mi cueva” (p. 49).

<sup>4</sup> No hallé ni rastro del rancho: / ¡solo estaba la tapera! / ¡Por Cristo si aquello era / pa' enlutar el corazón! ¡Yo juré en esa ocasión / ser más malo que una fiera!” (p. 50).

emblemática, Hernández denunciou o abuso de poder exercido por um governo despótico e cruel. Foi a partir do *Martín Fierro* que a sociedade argentina deixou de ver o *gaucho* de forma preconceituosa e passou a valorizá-lo e respeitá-lo.

Outros autores da literatura gauchesca foram Leopoldo Lugones, autor de *La guerra gaucha*, o uruguaio Bartolomé Hidalgo, autor de *Cielitos e Diálogos patrióticos*, Hilario Ascascubi, autor de *Aniceto el Gallo*, Estalísnao del Campo, autor de *Fausto* e Rafael Obligado, autor de *Santos Vega*, esse último baseado em um personagem real que fazia parte do folclore nativo: o *gaucho* que errava pelo pampa, após ter vendido a sua alma ao diabo.

### Realismo-Naturalismo

Nas décadas de 1880 e 1890 foram produzidas obras literárias que marcaram um novo estilo de romances no país. Seu precursor foi Eugenio Cambaceres com a obra *Pot-pourri*, publicada em 1881. O Naturalismo teve como objetivo mostrar a sociedade tal qual ela era, sem subterfúgios. Outro importante representante do Naturalismo foi Lucio Mansilla, que em 1870 publicou *Una excursión a los indios ranqueles*, romance baseado na experiência pessoal do autor sobre sua permanência entre a nação indígena ranquel, nativos entre os quais se estabeleceu a pedido do presidente Sarmiento, a fim de amenizar a péssima situação dos índios na nova sociedade.

Dois dos temas explorados no romance naturalista foram os imigrantes, que afluíam em grande número ao país, e a febre financeira pela que passava a nação desde 1880. São temas tratados com humor por Roberto Payró em *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910). Outros escritores importantes do período foram Vicente López, autor de *La gran aldea* (1884), onde narra o cotidiano da vida bonaerense, Eduardo Wilde, autor de *El hipo* e *Prometeu y Cía* (1899), Miguel Cané, autor de *Juvenilla* (1884) e o já citado Payró, com *El casamiento de Laucha* (1906) e *Cuentos de Pago Chico* (1908), entre outras obras.

## **Modernismo**

Verificamos que até aqui, mesmo quando se cria um tipo de literatura original (não pela forma, mas pelo tema), como foi a literatura gauchesca, a literatura argentina não era a exceção latino-americana: as fontes continuavam sendo buscadas nos movimentos literários europeus. Com o Modernismo não foi diferente. Passou-se a buscar o refinamento de estilo, a sutileza.

Em 1886 nasceu Ricardo Güiraldes. De família abastada, viveu até os quatro anos na França. Ao retornar à Argentina, viveu alternadamente entre a cidade de Buenos Aires, o interior da província e a cidade de Neuquén, na Patagônia. Essa vivência fez crescer em Güiraldes uma grande admiração pela terra, suas paisagens e seus personagens. Essa admiração fica evidente na obra *Don Segundo Sombra* (1926), seu livro mais conhecido. A narrativa de *Don Segundo Sombra* é dominada pela paisagem do pampa, pela integridade dos personagens e pelos causos contados por *Don Segundo Sombra* foi inspirado em um personagem real, um *gaucho* chamado Segundo Ramirez.

O erudito Güiraldes admirava profundamente o peão Ramirez, o que o levou a fazer um pedido: ao morrer, queria ser enterrado próximo ao túmulo de Don Segundo, o que de fato aconteceu.

Leopoldo Lugones (1874-1938) foi outro representante do Modernismo no país. Nascido na província de Córdoba, foi um controverso jornalista e ativista político, participante em movimentos sociais tão díspares como o socialismo, o liberalismo, o conservadorismo e o fascismo. Em 1938 suicidou-se, ingerindo uísque e cianureto, pondo fim a uma vida polêmica. Escreveu obras poéticas como *La montaña de oro* (1897) e *Romances del Rio Seco* (1938); narrativas como *La guerra gaucha* (1905) e *Cuentos fatales* (1926) e romances como *El Ángel de la Sombra* (1926).

Outro importante autor foi Horacio Quiroga. Quiroga nasceu no Uruguai, na cidade de Salto. Foi um admirável contista, dramaturgo e poeta. O pai de Horacio era argentino, o que lhe conferia dupla cidadania, sendo que às vezes se apresentava como uruguaio e outras, como argentino. Em 1903 Quiroga acompanhou o já então renomado Lugones às províncias argentinas do Chaco e Misiones, que cresciam em plena selva. Quiroga dominava a arte da fotografia

e foi na condição de fotógrafo que empreendeu a viagem. Essa experiência deixaria profundas impressões na sua alma, o que fica claro nas obras *Cuentos de la selva*, *El salvaje*, *Anaconda* e *El desierto*. Quiroga foi um extraordinário contista; mestre incomparável, foi influenciado por Guy de Maupassant e Edgard Allan Poe e exerceu influência em inúmeros contistas no século XX, com obras como *Cuentos de amor de locura y de muerte*.

### *La gallina degollada*

O casal Mazzini-Ferraz tem quatro filhos, todos eles acometidos pela loucura. As crianças passavam os dias sentadas no pátio, letárgicas, olhando para o chão e empapando as calças com a baba que caía das suas bocas sempre abertas. Esperavam o sol se pôr detrás do muro; a visão de tão simples espetáculo os deixava extasiados. Às vezes faziam barulhos à imitação de um trem, ou mugiam feito gado, dando voltas pelo pátio:

Esses quatro idiotas, contudo, tinham sido um dia o encanto dos seus pais. Aos três meses de casados, Mazzini e Berta guiaram o seu estreito amor de marido e mulher, mulher e marido, rumo a um porvir muito mais vital: um filho. Que ventura maior para dois apaixonados do que essa honrada consagração do seu carinho, liberto esse do egoísmo aviltante de um mútuo amor sem nenhuma finalidade e, o que é pior para o amor mesmo, sem esperanças possíveis de renovação? (Tradução nossa.)<sup>5</sup>

Os filhos nasciam sadios, fruto do amor do casal, mas quando lhes chegava o décimo mês de vida sofriam convulsões que obrigavam os pais a interná-los em hospitais. A sina era sempre a mesma: os médicos diagnosticavam a insanidade irreversível. Um após outro, a história se repetia. Isso ocorreu até o nascimento do quinto filho: uma menina. Sendo essa criança perfeitamente saudável, o que foi comprovado com o passar do tempo, era objeto de todo mimo e dedica-

---

<sup>5</sup> Esos cuatro idiotas, sin embargo, habían sido un día el encanto de sus padres. A los tres meses de casados, Mazzini y Berta orientaron su estrecho amor de marido y mujer, y mujer y marido, hacia un porvenir mucho más vital: un hijo: ¿Qué mayor dicha para dos enamorados que esa honrada consagración de su cariño, liberto ya del vil egoísmo de un mutuo amor sin fin ninguno y, lo que es peor para el amor mismo, sin esperanzas posibles de renovación? (Quiroga, p. 65).

ção dos pais, que passaram a negligenciar os quatro filhos alienados. O casal, que se culpava mutuamente pela loucura dos filhos, agora se comprazia pela normalidade da caçula. Cada um deles, contudo, no íntimo achava ser apenas sua herança genética a responsável pela normalidade da menina, o que tornava ao cônjuge culpado pela idiotia dos meninos. Assim, o ambiente no lar era terrível: quatro filhos dementes, que ficavam aos cuidados de uma babá brutal; uma menina sadia, estragada pelos mimos dos genitores e um casal em pé de guerra. Certa manhã, por um descuido, os quatro meninos observaram, soturnos, uma galinha sendo degolada na cozinha. O animal seria consumido no jantar. À tarde, a menina, entediada, foi ao pátio e ficou olhando o muro, objeto da atenção dos irmãos. Não vendo nada, deu um jeito de escalá-lo. Quando deu por si, mãos de ferro a seguravam e arrastavam pela perna, rumo à cozinha:

– Mamãe, ah! Ma... – Não pôde gritar mais. Um dos irmãos a esganou, apartando-lhe os cabelos cacheados como se fossem penas; os outros a arrastaram por uma perna até a cozinha, onde essa manhã havia sido degolada uma galinha, arrancando-lhe a vida segundo a segundo [...] (Tradução nossa.)<sup>6</sup>

A vida de Quiroga foi marcada pela tragédia: seu pai morreu quando ele tinha apenas dois meses de vida, vitimado por arma de fogo. Em 1901, Horacio matou acidentalmente um amigo, ao disparar um revólver que inspecionava para um duelo. Em 1915, sua esposa, Ana Maria, cometeu suicídio. Em 1937, desconsolado pelo desgosto e assolado por um câncer gástrico, Horacio deu cabo da sua vida ingerindo cianureto.

## **Narrativas do século 20**

O século 20 foi pródigo em autores e obras excepcionais na literatura argentina, que assombrou o mundo com nomes como Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Juan Gelman e tantos outros.

---

<sup>6</sup> - Mamá, ¡ay! Ma... — No pudo gritar más. Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segundo por segundo [...] (Quiroga, p. 71).

A industrialização nos países latino-americanos provocava a migração das populações das zonas rurais, que partiam rumo aos grandes centros urbanos. Isso provocou a formação de uma sociedade marginalizada que se aglomerava em bairros pobres da periferia das grandes cidades. Esse novo segmento da população passou a cultivar um sentimento universalizado de frustração, uma espécie de alheamento em relação à cidade grande. Sentiam a exclusão e o preconceito.

Os temas recorrentes nas narrativas desse século passavam pelo abandono do campo e o avanço da modernização, que criava um homem oprimido e solitário; era explorado o conflito de classes e acontecia o surgimento de novos ídolos. Já não se escrevia apenas para um grupo de privilegiados, como tinha sido até então, salvo honradíssimas exceções, como no caso do *Martín Fierro*. Agora, pouco a pouco, uma nova burguesia se formava; o perfil do leitor mudara.

A poesia argentina teve em Alfonsina Storni (1892-1938) um dos seus expoentes mais emblemáticos. Alfonsina era dona de um estilo elegante e sensível que expressava sua introspecção e timidez. Seu primeiro livro, publicado em 1916, foi *La inquietud del rosal*. Em 1918 publicou *El dulce año*. Em 1922 Alfonsina fez amizade com o escritor Horacio Quiroga, cuja forte personalidade e vida marcada pela tragédia causaram-lhe viva impressão. O suicídio de Quiroga, acontecido em 1937, provocou em Alfonsina forte abalo emocional. A Quiroga, dedicou os versos que pressagiavam o seu triste fim: “Morir como tu, Horacio, em tus cabales, / y así como em tus cuentos, no está mal; um rayo a tiempo y se acabó la feria...”

O mar provocava fascinação em Alfonsina, sendo tema de várias composições suas. Em 1938 escreveu seu último poema:

Dentes de flor, capuz de orvalho / mãos de ervas, tu, dama elegante, / apronta-me os lençóis de areia e o edredom de musgos, tão leve. / Dormirei, dama elegante: deita-me! / põe uma lâmpada na cabeceira; / uma constelação, a que te agrade, todas são boas [...] (Tradução nossa.)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Dientes de flor, cofia de rocío, / manos de hierbas, tu, nodriza fina, / tenme prestas las sábanas terrosas y el edredón de musgos escardados. / Voy a dormir, nodriza mia, acuéstame, / ponme una lámpara en la cabecera; / una constelación, la que te guste / todas son buenas [...] (p. 91).

No dia 25 de outubro de 1938, durante a madrugada, Alfonsina deixou o quarto de hotel em que se hospedava, na cidade de Mar del Plata. Atravessou a rua e mergulhou no mar bravio, que tanto temia e admirava. Hoje, uma estátua no local da sua morte lembra a grande poetisa.

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, mais conhecido como Jorge Luis Borges (1899-1986) é, sem dúvida, o mais reconhecido autor argentino em nível mundial. Homem de requintado talento, erudito em cultura clássica, foi escritor, poeta, ensaísta e tradutor. Soube tratar nos seus escritos temas como mitologia, o tempo e a morte misturados com assuntos simples como a vida na periferia e a realidade dos mais humildes. Dono de vastíssima obra, como os livros de poesia *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Muertes de Buenos Aires* (1943). A poesia de Borges é um convite à reflexão, um passeio por uma provinciana Buenos Aires, cheia de mistério e nostalgia, como se observa em *El Sur*, poema que faz parte de *Fervor de Buenos Aires*:

Ter olhado as antigas estrelas desde um dos teus pátios, desde o banco à sombra ter olhado essas luzes dispersas cujos nomes a minha ignorância desconhece e não sabe ordenar em constelações; ter sentido o círculo d'água no escondido poço, o cheiro de jasmim e madressilva, o silêncio do pássaro que dorme, o arco do átrio, a umidade – essas coisas, por acaso, são o poema. (Tradução nossa.)<sup>8</sup>

Borges escreveu muitos livros de contos, como *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) entre outros. Entre os ensaios se destacam *Inquisiciones* (1925), *Evaristo Carriego* (1930) e *Nueve ensayos dantescos* (1982) entre muitos outros. Também escreveu em colaboração com outros escritores.

### *El evangelio según Marcos*

No conto *El evangelio según Marcos* conhecemos a história de Baltazar Espinosa, estudante de medicina que empreende uma

---

<sup>8</sup> Desde uno de tus patios haber mirado las antiguas estrellas, desde el banco de la sombra haber mirado esas luces dispersas que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar ni a ordenar en constelaciones, haber sentido el círculo de agua en el secreto aljibe, el olor de jazmín y madreSelva, el silencio del pájaro dormido, el arco del zaguán, la humedad – esas cosas, por acaso, son el poema (p. 15).

viagem de trem até a cidade de Junín, para veraneiar na estância de um primo. O primo se ausenta para tratar de um negócio de animais, o que faz com que Baltazar se encontre só entre desconhecidos: os rudes empregados da estância. Mestiços de índio, taciturnos e vigorosos, todos membros de uma mesma família de origem inglesa que o tempo e o pampa endureceram. Aconteceu que Baltazar decidiu-se a ler para a família, após as refeições. Havia pouca leitura na casa; Baltazar encontrou uma velha bíblia escrita em inglês que pertencera à família de migrantes, hoje analfabetos. Começou a ler não por zelo religioso: antes, estava interessado em medir seus dotes de tradutor. Notou com surpresa que aqueles incultos camponeses prestavam-lhe atenção, concentravam-se no relato. A leitura diária e uma cura realizada por Baltazar em uma bezerra, tratada com medicamentos, fez com que passassem a tratá-lo com respeito, quase com veneração. Baltazar supria a ausência do patrão à altura. O trecho que Baltazar lia era *O evangelho segundo São Marcos*, contudo, sempre que ele terminava e pensava em passar a outro tramo, o patriarca da família lhe pedia para repetir a história do deus que se fazia crucificar; queria entendê-la melhor. Trava-se então um inesperado diálogo: os camponeses, horrorizados, tentando compreender a morte de Cristo; Baltazar explicando que essa morte tinha salvado a todos do inferno. A maestria de Borges faz com que o tempo se suspenda; com um relato preciso, desdobra a alma humana, deixando à mostra a distância entre as culturas e a ambiguidade da fé. No desfecho da trama, a surpresa: a crucificação de Baltazar.

Em *El libro de los seres imaginarios* (1957), Borges apresenta uma série de criaturas bizarras, fruto da mitologia de vários povos, do imaginário popular e até da criatividade dos escritores Kafka, Poe e C. Lewis. No prólogo, Borges adverte que “o nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da línea, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, quiçá, de cada um de nós e da divindade”. (Tradução nossa.)<sup>9</sup>

Nesse livro, Borges nos brinda sua erudição:

---

<sup>9</sup> El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y la divinidad (p. 7).



Sendo o inferno uma casa, a casa de Hades, é natural que seja guardada por um cão; assim como é natural que o imaginem atroz. A *Teogonia* de Hesíodo lhe confere cinquenta cabeças; para maior comodidade das artes plásticas, esse número foi diminuindo até chegar às três cabeças do Cérbero, que são de domínio público. Virgílio menciona suas três gargantas; Ovídio, seu triplo ladrido; Butler compara as três coroas da tiara do papa, que é o porteiro do céu, com as três cabeças do cão, que é o porteiro do inferno. Dante lhe confere características humanas que agravam sua índole infernal: barba imunda e negra; mãos com úngulas que desgarram, entre a chuva, as almas dos réprobos. Morde, late e mostra os dentes [...] (Tradução nossa.)<sup>10</sup>

Julio Cortazar (1914-1984), que não nasceu nem morreu na Argentina e viveu boa parte da sua vida em Paris, revela como ninguém a peculiaridade do temperamento argentino. Dono de um estilo apurado, seus textos são carregados de humor, ironia e reflexões profundas trazidas à vida na psicologia dos seus personagens.

Em *Torito* (1956), Cortazar nos conta os percalços de um lutador de boxe, utilizando na narrativa a gíria dos praticantes desse esporte. Mesmo nessa circunstância, mantém o estilo elegante e sutil, vivificando ainda mais os personagens. Em 1963 foi publicado o seu romance mais conhecido, *Rayuela*, obra que causou estupor no âmbito literário pela sua originalidade. A história conta a vida de um argentino em Paris e do seu retorno a Buenos Aires e pode ser lida de três maneiras diferentes: de forma sequencial, do primeiro ao último capítulo; seguindo uma ordenação sugerida pelo autor, em que de um capítulo se pula a outro sem ordem de continuação; ou ainda com o leitor lendo da maneira que melhor lhe aprouver. Essa originalidade torna *Rayuela* fascinante; alia-se à peculiaridade dos personagens e às discussões filosóficas o fato de não haver uma culminância à maneira tradicional, fazendo com que o leitor sintam-se mais próximo da trama.

---

<sup>10</sup> Si el Infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen atroz. La *Teogonía* de Hesíodo le atribuye cincuenta cabezas; para mayor comodidad de las artes plásticas, este número ha sido rebajado y las tres cabezas del cancerbero son del dominio público. Virgilio menciona sus tres gargantas; Ovidio, su triple ladrido; Butler compara las tres coronas de la tiara del Papa, que es portero del Cielo, con las tres cabezas del perro que es portero de los Infiernos (Hudibras, iv, 2). Dante le presta caracteres humanos que agravan su índole infernal: barba mugrienta y negra, manos uñasas que desgarran, entre la lluvia, las almas de los réprobos. Muerde, ladra y muestra los dientes [...] (p. 62).

Na vasta obra de *don Julio* encontram-se, além de novelas, inúmeros ensaios, crônicas, poemas e textos políticos. Era também um mestre do conto, cujas narrativas do fantástico podem ser comparadas às de Kafka.

*Manuscrito hallado junto a una mano* (1955) traz a história de um homem apaixonado pela música erudita, um *bom-vivant* que viaja pela Europa acompanhando os grandes concertistas. Uma noite, assistindo à apresentação do violinista Ruggiero Ricci, que executava *Caprichos*, de Paganini, o personagem encontra-se a pensar distraidamente numa tia, no mesmo instante em que arrebenta uma corda do violino de Ricci. Este pede desculpas ao público. Constrangido, troca a corda e volta à mesma peça. No ápice da execução, o personagem, por pura curiosidade, pensa novamente naquela tia, e eis que a corda do violino novamente arrebenta. Então decide-se por tirar proveito da situação, extorquindo todos os concertistas de instrumentos de corda que estão em gira pela Europa (o fato só acontecia com instrumentos de corda). Assim Cortázar nos conduz, com sua habitual elegância e bom humor, a um desfecho surpreendente.

Em *Continuidad de los parques* (1959), um homem de negócios se desvencilha das suas ocupações, a fim de poder ler com tranquilidade os últimos capítulos de um romance. Sentado comodamente na sua poltrona favorita, frente a uma ampla janela com vista a um bosque de carvalhos, pouco a pouco se deixa levar pela sorte dos personagens, um casal de amantes que se encontra furtivamente numa casa em um bosque. O casal planeja a morte de um terceiro personagem; um cônjuge, talvez. Pouco a pouco, a trama ganha contornos surpreendentes: a mulher segue uma senda pelo bosque que leva ao norte; o homem entra furtivamente numa casa que tem uma ampla janela que dá a um bosque de carvalhos, onde um homem está sentado comodamente, lendo o capítulo final de um romance.

Nessa narrativa, Cortázar nos leva a um mundo onde realidade e ficção se entrelaçam, exigindo a argúcia do leitor.

Em *Casa tomada* (1951), um jovem casal de irmãos vive num amplo casarão, sozinhos. Vivem de rendas, sem preocupações financeiras. Devotam-se cuidados mútuos e passam o dia na casa; ele aproveita o tempo com a leitura, ela tricotando peças de vestir. Tudo transcorre tranquilamente até o dia em que uma parte da casa é tomada por uma entidade misteriosa: muitos objetos pessoais ficam

do lado da casa que está atrás de uma maciça porta de carvalho. Pouco a pouco os irmãos se acostumam com a perda e a diminuição do espaço, embora lhes seja difícil aceitar a presença misteriosa. De alguma forma a porta de carvalho os protege. Contudo, chega o dia em que a entidade ultrapassa a porta: os irmãos apenas têm tempo de sair da casa com a roupa do corpo. Ao sair, tarde da noite, cuidam de jogar as chaves da casa em um bueiro. Assim não haveria perigo de um ladrão achá-las e entrar na moradia, a essa hora e com a casa tomada.

Essa narrativa, carregada de mistério e sutileza, leva o leitor a pensar: por que os irmãos abandonaram a casa paterna sem reagir contra a presença? Que entidade misteriosa se apoderou da casa, que fez com que seus moradores se preocupassem até com a possibilidade de um ladrão? Há uma mensagem política no conto? Cortázar consegue, com apenas três personagens (os irmãos e a casa) um desfecho magistral à narrativa, exigindo mais uma vez a participação do leitor.

Julio Cortázar era dono de um estilo elegante, abordando temas transcendentais com sutileza e objetividade, como fica claro em *Instrucciones para dar cuerda al reloj*, de *Historias de cronopios y famas*:

Lá no fundo está a morte, mas não tenha medo. Segure o relógio com uma mão e pressione com dois dedos à roda da corda, girando-a com suavidade. Entramos em outro tempo; as árvores exibem suas folhas, os barcos singram os mares, o tempo, como um leque, preenche-se dele mesmo e dele brotam o ar, a brisa da terra, a sombra de uma mulher e o aroma do pão.

Quer mais o quê, quer mais o quê? Aperte-o ao pulso, deixe-o correr em liberdade, imite-o com ardor. O medo enferruja a máquina, o que poderia ter sido alcançado e foi esquecido corrói as veias do relógio, gangrenando o frio sangue dos seus pequenos rubis. E lá no fundo está a morte, se não corrermos e chegarmos antes, e compreendermos que já não importa. (Tradução nossa).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Allá en fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, los barcos corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan. ¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubis. Y allá en el fondo está la muerte, si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa.

Rodolfo Walsh (1927-1977) foi escritor, jornalista, tradutor e ativista político. Em 1957 escreveu *Operación masacre*, livro que marcaria a vida de Walsh de maneira profunda, pois foi a partir dele que o escritor passou a ser visto pelos setores oligárquicos da sociedade como elemento subversivo. *Operación masacre* é fruto de um profundo e arriscado trabalho jornalístico por parte do escritor. O livro conta a história do fuzilamento de civis e militares num bairro periférico de Buenos Aires, por ocasião do derrocamento do governo de Juan Domingo Perón. No primeiro dia do golpe os militares decretaram estado de sítio, o que permitia vigorar a pena de morte. Dessa forma, esse grupo no poder aproveitava para eliminar seus oponentes políticos. Walsh ficou sabendo que alguns dos fuzilados conseguiram escapar com vida e decidiu investigar o fato. Deparou-se com o medo dos sobreviventes e o descaso das autoridades, e pôs em risco a própria vida. Em *Quien mató a Rosendo?* (1969) e *El caso Satanovsky* (1973), o escritor seguiu a mesma linha investigativa, aumentando a quantidade de inimigos poderosos.

Em 1955 o cadáver de Eva Perón foi sequestrado pelos militares argentinos. Evita era adorada pelo povo, e sua morte serviu para transformá-la em mito. A desapareição do corpo representava um duro golpe psicológico no povo. Em *Esa mujer* (1966), Walsh nos conta a história de um homem à procura do cadáver de Eva Perón. Trata-se de um conto policial em que o autor descreve com clareza o antagonismo de classes existentes na Argentina e o fascínio que a figura de Evita provocava na sociedade, mesmo naqueles que a odiavam.

No dia 24 de março de 1977, por ocasião do primeiro aniversário do nefasto golpe de estado que instalou novamente os militares no poder e que faria mais de 30.000 desaparecidos até o retorno da democracia, Rodolfo Walsh imprimiu clandestinamente uma carta, a *Carta abierta a la Junta Militar*, sabedor de que assinava sua sentença de morte:

A censura à imprensa, a perseguição a intelectuais, a invasão da minha casa no Tigre, o assassinato de amigos queridos e a perda de uma filha que morreu combatendo-os são alguns dos fatos que me obrigam a esta forma de expressão clandestina, depois de haver opinado livremente como escritor e jornalista durante quase trinta anos [...] Quinze mil

desaparecidos, dez mil presos, quatro mil mortos, milhares de desterrados são as cruas cifras desse terror. Repletos os cárceres ordinários, criaram nas principais guarnições militares do país virtuais campos de concentração, nos quais não entra juiz nenhum, nem advogado, jornalista ou observador internacional. O segredo militar dos procedimentos, invocado como necessidade da investigação, converte a maioria das detenções em sequestros que permitem a tortura sem limite e o fuzilamento sem juízo. (Tradução nossa.)<sup>12</sup>

O texto continua com uma análise fria e precisa do governo golpista e com profundas reflexões sobre a sociedade argentina e suas instituições. Um texto fiel ao estilo investigativo do escritor, onde prevalece a busca por justiça. Walsh permaneceu leal aos seus ideais, mesmo sob terrorismo de Estado. No dia 25 de março de 1977, um grupo especializado do exército o atacou a plena luz do dia. Walsh os enfrentou; pagou com a vida. Contudo, o governo não queria apenas a morte física do escritor, desejava mais. Seguindo uma prática recorrente nesse tipo de operações, realizaram o saqueio da casa do autor, conforme consta no informe da *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*: “[...] entre os objetos valiosos roubados do seu domicílio em San Vicente, encontram-se os originais de toda a sua obra, incluindo a inédita, fruto de uma longa vida de produção intelectual”. (Tradução nossa.)<sup>13</sup>

Quase uma centena de escritores teve a mesma sorte impiedosa sofrida por Rodolfo Walsh. Entre os mais conhecidos estavam Horacio Conti e Francisco Urondo. Morreram no exercício da sua profissão: escrever.

Ernesto Sábato (1911) é doutor em Física pela Universidade de La Plata. Contudo, abandonou a ciência em 1945 para dedicar-se à

---

<sup>12</sup> La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años [...] Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror. Colmadas las cárceles ordinarias, crearon ustedes en las principales guarniciones del país virtuales campos de concentración donde no entra ningún juez, abogado, periodista, observador internacional. El secreto militar de los procedimientos, invocado como necesidad de la investigación, convierte a la mayoría de las detenciones en secuestros que permiten la tortura sin límite y el fusilamiento sin juicio.

<sup>13</sup> [...] entre los objetos de valor robados de su domicilio de San Vicente se encuentran los originales de toda su obra, incluso la inédita, de una larga vida de producción intelectual (*Nunca más*, p.375).

carreira literária. Dono de uma extensa obra, escreveu, entre outros, os ensaios *Uno y el universo* (1945) e *La resistencia* (2000) e os romances *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abadón el exterminador* (1974).

Em *La resistencia*, um nonagenário Sabato, reflexiona sobre as vivências de uma vida longa e produtiva e medita sobre a degradação dos valores que norteiam a nova sociedade:

Outro valor perdido é a vergonha: notaram que as pessoas já não sentem vergonha, e que no meio de pessoas de bem podemos encontrar, com um amplo sorriso a estampar-lhe o rosto, um sujeito sob o qual pesam as piores acusações, como se fosse a coisa mais natural do mundo? Em outros tempos sua família o teria enclausurado; agora, entretanto, tudo é a mesma coisa, e até os programas televisivos solicitam a sua presença, recebendo trato de grande cidadão. (Tradução nossa.)<sup>14</sup>

#### Sobre a condição humana:

Os seres humanos oscilam entre a santidade e o pecado, entre a carne e o espírito, entre o bem e o mal. O grave disso, o estúpido disso, é que desde Sócrates se há querido anular o lado escuro. Acontece que essas peculiaridades humanas são invencíveis e que, quando se tenta destruí-las, elas ficam à espreita, para fatalmente rebelar-se com maior violência e perversidade. (Tradução nossa.)<sup>15</sup>

#### Sobre a solidão:

[...] a imagem da minha mãe naquela tarde em que a visitei em La Plata, encontrando-a de costas, sentada à mesa solitária da sala de jantar, olhando ao vazio, ou seja, as suas reminiscências, na penumbra das janelas fechadas, tendo como única companhia o tic-tac do velho relógio de parede [...] (Tradução nossa.)<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Otro valor perdido es la vergüenza. ¿Han notado que la gente ya no tiene vergüenza y, entonces, sucede que entremezclados con gente de bien uno puede encontrar, con amplia sonrisa, a cualquier sujeto acusado de las peores corrupciones, como si nada? En otro tiempo su familia lo hubiera enclaustrado, pero ahora todo es lo mismo y los programas de televisión lo solicitan y lo tratan como a un señor (p. 50).

<sup>15</sup> Los seres humanos oscilan entre la santidad y el pecado, entre la carne y el espíritu, entre el bien y el mal. Y lo grave, lo estúpido, es que desde Sócrates se ha querido proscribir su lado oscuro. Esas potencias son invencibles. Y cuando se las ha querido destruir se han agazapado y finalmente se han rebelado con mayor violencia y perversidad (p. 87).

<sup>16</sup> [...] la imagen de mi madre aquella tarde, cuando la fui a visitar a La Plata y la encontré de espaldas, sentada a la gran mesa solitaria del comedor mirando a la nada, es decir a sus memorias, en la oscuridad de las persianas cerradas, en la sola compañía del tictac del viejo reloj de pared [...] (p. 69).

Sobre a morte: “Assim como a luz de um novo amanhecer se pressente na noite escura, assim próxima está de mim a morte. É uma presença invisível.”<sup>17</sup>

Em 1983 Sabato foi eleito presidente da Comissão Nacional sobre a desapareição de pessoas (Conadep), comissão que teve a incumbência de levar a julgamento as juntas militares que governaram o país na última ditadura militar, responsáveis por mais de trinta mil desaparecidos. Disse Sabato no prólogo do informe:

As grandes calamidades sempre trazem ensinamentos; sem dúvida, o mais terrível drama que em toda sua historia sofreu a nação durante o período em que durou a ditadura militar, iniciada em março de 1976, servirá para que compreendamos que apenas a democracia é capaz de preservar um povo de tamanho horror, e que apenas ela pode manter e salvar os sagrados e essenciais direitos do ser humano. Somente assim podemos ter certeza de que NUNCA MAIS em nossa pátria se repetirão os fatos que nos fizeram tristemente célebres no mundo civilizado. (Tradução nossa.)<sup>18</sup>

## Finalizando

“O conhecimento libera-nos da tristeza, do desespero, da inveja, do terror e de outras paixões nocivas”, disse o filósofo Spinoza. Conhecendo a literatura argentina, percebemos as marcas do temperamento do seu povo: combativo, melancólico, orgulhoso. Borges, Hernández, Cortázar, Walsh, Alfonsina e tantos outros expressam o pensamento argentino com apuro e lucidez, desvendando a sua essência e formando sua identidade nacional, como legado impere-

---

<sup>17</sup> Como la luz de la aurora que se presiente en la oscuridad de la noche, así de cerca está la muerte de mí. Es una presencia invisible (p. 117).

<sup>18</sup> Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el período que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MAS en nuestra patria se repetirán los hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado (*Nunca más*, p. 15).<sup>1</sup> [...] Pero sierras y muros se sienten / retumbar con horrible fragor / todo el país se conturba por gritos / de venganza, de guerra y furor. / En los fieros tiranos la envidia / escupió su pestífera hiel. / Su estandarte sangriento levantan / provocando a la lid más cruel [...].

cível do seu povo às gerações passadas, presentes e futuras, dentro e fora das suas fronteiras.

## Referências

- BELLINI, G. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. Madrid: Castalia, 1997.
- BORGES, Jorge L. *El libro de los seres imaginarios*. 8. ed. Madrid: Alianza, 2010.
- CONADEP. *Nunca más*. 8. ed. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Casa tomada y otros cuentos*. Madrid: Santillana, 2005.
- \_. *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva*. Buenos Aires: Stock Cero, 2004.
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. 5. ed. Traduzido por J. O. Nogueira Leiria. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.
- LOPRETE, Carlos. *Literatura hispánica y argentina*. 10. ed. Buenos Aires: Plus Ultra, 1998.
- QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Montevideo: Trilce, 2007.
- SABATO, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- STORNI, Alfonsina. *Mascarilla y trébol* (1938). Disponível em <[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Alfonsina/supoesia.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Alfonsina/supoesia.shtml)>. Acesso em 2/4/2001.
- WALSH, Rodolfo. Carta abierta a la Junta Militar (1977). Disponível em <<http://www.literatura.org/Walsh/rw240377.html>>. Acesso em 2/4/2010.





# Literatura uruguaia: breve apresentação

María Alejandra Oliveira Bermúdez

Vivemos num continente marcado pela heterogeneidade, que fala diversas línguas, como o português, o espanhol, o inglês, o francês; línguas crioulas, indígenas e africanas, uma América Latina de diversas etnias e origens, de uma vasta natureza. Foi esse, talvez, o primeiro referente literário da *Nossa América*: a heterogeneidade, a mestiçagem e a fusão cultural.

O problema seria definir o hispano-americano, se fosse isso necessário. A procura, em ocasiões desesperadas, por fixar um conceito do hispano-americano, que nos identifique, que nos localize, que nos defina como conjunto cultural que tem características próprias, tem passado por diversos processos. Em princípio, na revolta conceitual e bélica da independência, pretendíamos a emancipação absoluta de Espanha. A atitude de soberba, de paixão cega perante Espanha fez com que a língua de América tomasse as formas da sua natureza, das suas revoluções e da sua história indígena; já que cultura é um patrimônio difícil de se colonizar. O continente deixou de ser um conjunto geográfico onde crescia milho e cacau, onde seres não eram considerados civilizados, para adquirir características próprias. Pode-se afirmar, portanto, que existe um pensamento, uma arte, uma cultura e, sem dúvida, uma literatura das Américas, que também não nega a existência de uma mestiçagem cultural, criadora e favorável, que permite definir um novo mundo amalgamado com o que vem do passado.

Nesse contexto, tivemos a explosão de nossa literatura através de grandes pensadores, como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Mario Vargas Llosa, José Martí, Isabel Allende, Ernesto Sábato e uma extensa lista de outros nomes. Gos-

taria de reduzir este foco amplo e prolixo para centrar nosso olhar no rio da Prata, mais especificamente no Uruguai.

O estudo sobre os primórdios da literatura uruguaia deve ser feito levando-se em conta que, em suas manifestações iniciais, ela não se prendeu aos modelos e padrões literários trazidos pelos colonizadores, já que as tradições populares e indígenas estavam profundamente enraizadas, como destaca Ruffellini (apud Subero, p. 27). Por outro lado, pode-se afirmar que existe uma verdadeira fusão entre as literaturas do rio da Prata (as atuais Buenos Aires e Montevideu), denominadas pela crítica como literatura rio-platense.

As primeiras manifestações literárias propriamente ditas aconteceram simultaneamente aos processos de independência. Nesse período de descobrimento de uma nova identidade cultural e homogênea como nação, surgiu com força arrasadora a *poesia militante*, de cuja expressão a primeira figura ilustre foi Bartolomé Hidalgo (1788-1822), autor do hino nacional uruguaio, obra pela qual foi nomeado benemérito da pátria: “Orientais, a pátria ou o túmulo / liberdade ou com glória morrer / é o voto que a alma profere / e que heroicos saberemos cumprir”. (Tradução nossa.)

Foi Hidalgo um dos seus melhores representantes e introdutores, participante da revolução, lutou contra as forças portuguesas e foi contemporâneo do chamado de chefe dos orientais, José Artigas. Sua poesia teve teor político. Escreveu entre outros a *Marcha oriental*. Expressou em poesia o sentimento de liberdade e emancipação. Foi a dele uma poesia nascida em fatos históricos, para comentá-los, para se opor e para incidir sobre eles. Foi conhecido como um poeta crioulo, sendo que as principais representações da sua literatura foram os *cielitos*, versos melódicos que, falando sobre a liberdade e a independência, preservaram as tradições do gaúcho.

Representante dessa poesia emancipadora e descritiva da formação de uma pátria, a uruguaia, aparece a imagem de um poeta forte que aos 23 anos, em 1879, escreveu a declaratória da independência na literatura: *La leyenda pátria (A lenda pátria)*, Juan Zorrilla de San Martín. Representando o espírito indígena da nossa América emancipada, escreveu Zorrilla a sua obra-prima, *Tabaré*, poema épico-lírico. A obra exalta a nação charrua:

O Uruguai e o Prata / viviam sua selvagem primavera; /  
o sorriso de Deus, de que nasceram, / ainda palpita nas  
águas e nas selvas. [...] Um menino chora. / Seus vagidos se  
ouvem, do bosque no segredo, / unido às vozes dos pássaros  
/ que cantam nos ramos das corticeiras. / Chamam-no Ta-  
baré. / Nasceu uma noite, / sob o escuro teto, / onde o índio  
guardava a cativa / de quem a criança espreme o branco  
seio. Nasceu na floresta (Zorrilla, livro 1º, cantos 1º e 2º).  
(Tradução nossa.)

Embora se possa afirmar que o ensaio é uma etapa mais avançada do processo de criação intelectual de um povo, na América aconteceu o contrário. Segundo José Miguel Oviedo, os fundadores da consciência intelectual do novo continente são ensaístas. Aqui, surgiu antes que na península e associado com a realidade social de um continente que queria obter a sua autonomia cultural perante Espanha e lutava por essa autonomia. O ensaio moderno surgiu como forma de indagação da identidade das novas nações e adquiriu nível extraordinário.

Nasceu o ensaio contemporâneo no Uruguai através da figura de José Enrique Rodó (1871-1917) com a publicação em Montevideu de *Ariel*. Essa obra, segundo os críticos, como comenta Oviedo, foi um tanto afrancesada, embora tenha cumprido ela um propósito totalmente diferente, sendo uma polêmica criação americanista, que indaga sobre origem, realidade e destino da nossa nova cultura. Acredito que a crítica se refere ao estilo da linguagem que lembra os textos franceses pela multiplicidade nos detalhes, por sua linguagem rica e detalhista. O seu público foi a juventude do continente identificada com o personagem Ariel, um espírito que representa a liberdade e todo valor elevado e belo e que se opõe aos impulsos materialistas e egoístas da humanidade (representados no personagem Calibã); aparece em dualidade semelhante à de Caim e Abel.

Pode-se afirmar que Ariel foi uma figura marcante no debate ideológico da época. Aparece, na parte final da obra, a representação da figura dos Estados Unidos como uma grande sociedade que é devorada pelo seu espírito utilitário e materialista. Rodó nega que esse modelo social seja o da América Latina. América devia representar beleza, liberdade e arte; devia estar associada ao gaúcho do Sul (Ariel) e não ao vizinho do Norte (Calibã). Segundo Oviedo, Ariel viria trinta anos mais tarde ser representado em uma paródia por

vanguardistas brasileiros com *Macunaíma* (São Paulo, 1928), de Mário de Andrade, cujo herói renuncia à civilização pela vida bárbara.

Segundo Seymour Menton, Horacio Quiroga (1879-1969) recebeu as honras por ter a autoria do primeiro conto mágico realista da América Latina e do mundo inteiro: *El hombre muerto* (1920). Passando pela poesia e pelo ensaio americanista, chegamos ao conto, à narrativa através de Quiroga. Ele inaugurou o realismo mágico dentro da literatura uruguaia. Sua narrativa enfatiza a temática da morte, a desesperação e o ambiente lúgubre.

As características realistas aparecem em seus contos como *El almohadón de plumas* (*O travesseiro de penas*), *A la deriva* (*À deriva*) e *El alambre de púa* (*O arame de pua*). No conto *O homem morto*, o protagonista é um colono, estrangeiro provavelmente, dono da sua própria terra, que morre como consequência de um acidente inesperado. Ele escorrega e crava no ventre o próprio facão. O homem, ferido, não sente dor, não grita, não lhe aparece nenhuma gota de sangue; ele não se mexe. O tempo avança lentamente até que ele morre. O que cria o ambiente realista é exatamente a falta de emoção, a falta de dramatismo com que se narra o acidente. A mesma coisa acontece quando Quiroga narra a morte de Alicia, vítima de uma estranha espécie de animal que vive nos travesseiros de penas e que suga o sangue dela até à morte. Destaca-se uma detalhada descrição das paisagens típicas da América hispânica: *El hombre muerto* descreve as Missões: como em muitos outros contos, a floresta é o cenário, assim como a inadaptação do homem às condições da natureza:

Não se passaram nem dois segundos: o sol está exatamente na mesma altura; as sombras não avançaram nem um milímetro. Bruscamente, acabam de se resolver para o homem deitado as especulações a longo prazo: ele está morrendo. [...] O homem abre os olhos e olha. Vai morrer, fria, fatal e inevitavelmente, morrerá (1999, p. 34). (Tradução nossa.)

Também as mulheres deixaram a sua marca forte e profunda. Entre elas, Juana de Ibarbourou (1895-1979) ou Juana de América, como foi condecorada em 1929. Cativadora da sua geração, abriu as portas da poesia feminina, ultrapassou os limites e ignorou as barreiras da época. Juntas e ativas Gabriela Mistral, Ibarbourou e Alfonsina Storni, lendas da literatura rio-platense, fusão de litera-

turas já citada anteriormente, ocuparam amplo espaço dentro da poesia hispano-americana. Juana começou a publicar em revistas e jornais. Logo após publicou seu primeiro livro de uma poesia ferozmente erótica, *Las lenguas de diamante*: “Nua e toda aberta de par em par, pela ansiedade de amar”. Em *Ofrenda*: “Sangue, fogo / carne, cera / cheiro de sal e de favo”. (Traduções nossas.)

## A geração de 45

Por volta de 1900, Montevidéu era importante centro rio-platense e uma das capitais mais importantes de América Latina; foi conhecida como Atenas do Prata e Suíça da América. Existiam editoras no Uruguai. Havia editores de revistas e livros. Eram empresas pequenas que serviam à demanda de um público pequeno e aficionado.

A *geração de 45*, como foi conhecida, não encontrou nada semelhante. O custo crescente da publicação de livros, da matéria-prima e da mão-de-obra e a invasão de edições estrangeiras determinaram que o livro nacional uruguaio não pudesse concorrer (nem em quantidade nem em qualidade) com o livro estrangeiro.

Mario Benedetti, Idea Vilariño e Juan Carlos Onetti foram três das figuras insígnias da chamada geração de 45; foi essa corrente crítica de escritores e pensadores uruguaio de literatura e ensaio que foi dispersa pelo mundo por causa do regime militar. No entanto, continuaram o processo intelectual da geração de 900, tendo demonstrado visão universal e abrangente da literatura.

Foram conhecidos como *alacranes* (alacrões) pela forma revolucionária como essa geração de jovens irrompia na cena literária. Os *alacranes* cumpriram a dura tarefa de quebrar estruturas antigas e tradicionais (literatura que centrava as suas criações em assuntos locais) e mudar valores através da crítica literário-jornalística; uma nova crítica intelectual e criadora. Para eles a crítica não era simplesmente um comentário de livros; era uma prática social que aparecia comprometida com a realidade do país; tornaram-se, aos poucos, parte essencial da vida cultural da época.

O que caracterizou essa geração foi o inconformismo com a vida literária uruguaia. Distanciaram-se radicalmente da crítica

acadêmica para dedicar-se à crítica social e consciente. O conjunto de escritores apareceu ainda sem obras publicadas para justificar-se como tal, publicando seus primeiros escritos no jornal *Marcha*.

Sem o apoio do Estado nem o patrocínio de particulares, os escritores de 45 procuraram o contato direto com o leitor, porém constataram, mais tarde, que tal público não existia, nem existiam editoras que publicassem os livros, portanto um escritor uruguaio, como afirmava o Benedetti, não poderia viver dos seus livros. Escrever de forma regular e contínua, como ele fez, supunha, no Uruguai, muita força de vontade e vocação. Portanto, os escritores de 45 não encontravam lugar para publicar seus livros, nem existiam leitores para adquiri-los. Por esse motivo, uma característica dessa geração foram as publicações de gêneros breves (contos, ensaio, artigo, poesia).

Em 1947 foi publicada *Escritura*, uma revista organizada por Onetti. Não podendo resolver totalmente o problema editorial, a nova geração tentou diminuí-la, arriscando em pequenas publicações. Em 1948, Mario Benedetti tornou-se organizador literário de um projeto finalmente publicado: *Marginalia*. No decorrer do mesmo ano, a poetisa Idea Vilariño realizou sua primeira publicação no jornal *Marcha*.

### **Mario Benedetti (1920-2009)**

Foi figura conhecida e polêmica. Nasceu em Paso de los Toros, longe do centro urbano e centralista que era Montevideú, porém nunca teve problema algum para tornar-se um escritor nacional, urbano, universal e cosmopolita. Manteve-se constantemente questionador dentro da sua própria obra. Para ele, o artista e o intelectual são os verdadeiros condutores e responsáveis pelas mudanças, a última esperança da sociedade.

Sua chegada à vida cultural foi lenta. Deu-se mediante as publicações no semanário *Marcha*, eixo intelectual do país; na direção da revista *Marginalia* e logo como participante da revista *Número* (de Idea Vilariño), que foi o veículo literário mais importante da geração de 45.

Ler Benedetti é viajar um pouco por Montevideú, uma cidade simples, sem a pompa típica de uma grande metrópole, mas cheia de cultura, reentrâncias e orgulho próprio. As frases curtas, ditas nos cafés, nos escritórios e nas ruas da capital uruguaia, são suficientes para compor as características tramas benedettianas. A realidade bastou ao velho escritor. A explicação é dele mesmo, citada por Zum Felde:

Os novos escritores uruguaios chegam para renovar. Com seu grande espírito crítico, eles determinarão os novos cânones da literatura nacional. Se a narrativa anterior estava baseada no gauchesco e no campo, os novos mestres criarão uma raiz urbana, apontando como principais assuntos a cidade e a sua realidade. O foco muda: se a antiga perspectiva era europeísta, agora ela cede o seu espaço a uma nova realidade nacionalista e americana (Benedetti apud Zum Felde, p. 56). (Tradução nossa.)

O livro *Poemas de la oficina (Poemas do escritório, 1956)* é um de muitos que trata sobre os representantes da sociedade burguesa montevideana: o empregado público. O autor se afasta, a meu ver, de versos que descrevam a Europa e os seus costumes para chegar bem próximo da realidade uruguaia: a rotina burocrática. Benedetti, nessa nova poesia, desvirtua a fantasia dos poemas inspirados em outra realidade, para aproximar-nos, através da sua simplicidade machadiana, ao país acinzentado e triste que era o Uruguai. Esses poemas foram contra os valores morais e intelectuais do Uruguai daquela época. Se, no Uruguai, o escritório configurava-se como um modelo de alienação, ele podia ser visto também como motivo de poesia. Para expressá-lo, Benedetti criou uma linguagem que expressa a vida, as preocupações, esperanças, frustrações e a problemática cotidiana do leitor preso na malha burocrática. Note-se o poema *Dactilógrafo*:

Montevideú, quinze de novembro / de mil novecentos e cinquenta e cinco / Montevideú era verde em minha infância / absolutamente verde e com bondes / mui senhor nosso pela presente / eu tive um livro que podia ler / vinte e cinco centímetros por noite / e depois do livro a noite se espessava / e eu queria pensar como seria isso / de não ser de cair como pedra num poço / comunicamos-lhe que nesta data / estamos efetuando sua conta / quem era ah sim minha mãe se acercava / e acendia a luz e não te assustes / e depois a apagava antes que eu dormisse [...]. (Tradução nossa.)



O poema é uma representação de Montevideu durante a infância do protagonista, detalha as suas paisagens (veículos, folhas secas), seus lugares, suas cores (o verde), seus bairros (Prado), até os seus perfumes e árvores típicas (eucaliptos), que ele lembra claramente. Começa o poema com um auxiliar de escritório redatando uma carta comercial, quando se perde nos seus próprios pensamentos e lembranças; lembra da sua infância, dos seus medos e os compara com a vida vazia que leva então, trabalhando no escritório. Benedetti alterna, magistralmente, a carta com os pensamentos do seu redator. Tendo todas as liberdades para fazer uma escolha diferente, o protagonista escolhe uma vida cheia de privações e sem liberdade alguma; simultaneamente, aparece seu trabalho mecânico e os seus pensamentos e lembranças que não deixam de insistir na inconformidade com aquela vida.

Os assuntos abordados nessa nova poesia fugiam da tradição literária uruguaia. Foram de temática pouco prestigiosa desde o ponto de vista literário. Benedetti morreu em maio de 2009, mas já suportava uma ferida aberta desde 2006: a perda de Luz Lopez, seu amor desde os 14 anos; sua cúmplice em tudo. Grande companheira e amada, eram amigos desde a infância, Luz se fez sempre presente em sua vida e, principalmente, em sua obra.

Leia-se o poema *Te quiero*:

Tuas mãos são minha carícia / meus acordes cotidianos /  
te amo porque tuas mãos / trabalham pela justiça / se te  
amo é porque és / meu amor, minha cúmplice e tudo / e  
na rua ombro a ombro / somos muito mais que dois / teus  
olhos são meu conjuro / contra a má jornada te amo por  
teu olhar / que olha e semeia futuro // tua boca que é tua e  
minha / tua boca não se equivoca / te amo porque tua boca  
/ sabe gritar rebeldia // se te amo é porque és / meu amor  
minha cúmplice e tudo / e na rua ombro a ombro / somos  
muito mais que dois // e por teu rosto sincero / e teu passo  
vagabundo / e teu pranto pelo mundo / porque és povo te  
amo // e porque amor não é auréola / nem cândida moral de  
história / e porque somos casal / que sabe que não está só //  
te amo no meu paraíso / isto é que no meu país a gente viva  
feliz / ainda que não tenha licença // se te amo é porque és /  
meu amor minha cúmplice e tudo / e na rua ombro a ombro  
/ somos muito mais que dois. (Tradução nossa.)

A concepção de amor dessa geração também quebra com as anteriores. O amor benedettiano é um amor sensível, porém revolucionário. Não é o típico amor burguês. Benedetti trata daquele sentimento que, além da emoção e do sentimento que compartilha ideologias e utopias, luta por defendê-las. Segundo o poema *Te quiero*, não basta somente alcançar a felicidade individual do casal, mas uma felicidade coletiva de sociedade inteira. O amor é aquele que procura alcançar a justiça, que olha para um futuro melhor, que expressa também a indignação que leva o outro a lutar junto.

Em 1945 passou a integrar a equipe de redação do semanário *Marcha* de Montevideu, em que permaneceu até 1974. Nesse ano, o semanário foi fechado pelo governo de Juan María Bordaberry. Benedetti participou ativamente da vida política uruguaia. Em 1971, foi nomeado diretor do Departamento de Literatura Hispano-americana da Universidade da República, em Montevideu.

Sob o golpe de Estado de 1973, Mario Benedetti renunciou ao cargo na universidade. Por suas posições políticas, foi obrigado a deixar o Uruguai, partindo para o exílio em Buenos Aires, Argentina. Posteriormente, exilou-se no Peru, onde foi detido e deportado, tendo saído imediatamente, em 1976, para Cuba.

Leia-se o poema autobiográfico *Soy un caso perdido* (*Sou um caso perdido*), transcrito a seguir:

Por fim um crítico sagaz revelou / (já sabia que iam descobri-  
lo) / que em meus contos sou parcial / e tangencialmente  
me exorta / a que assumo a neutralidade / como qualquer  
intelectual que se respeite // acredito que tem razão / sou  
parcial / sobre isso não há dúvida / ainda mais eu diria  
que um parcial irresgatável / caso perdido enfim / já que  
por mais esforços que faça / nunca poderei chegar a ser  
neutral // em vários países deste continente / especialistas  
destacados / têm feito o possível e o impossível / por curar-  
me da parcialidade / por exemplo na biblioteca nacional do  
meu país / ordenaram o expurgo parcial / de meus livros  
parciais / na argentina me deram quarenta e oito horas /  
(ou me matavam) para que me fosse / com minha parciali-  
dade nas costas / por último no Peru incomunicaram minha  
parcialidade / e me deportaram / por ter sido neutral / não  
tinha necessitado / dessas terapias intensivas / mas o que  
vou fazer / sou parcial / incuravelmente parcial / e ainda  
que possa soar um pouco estranho / totalmente / parcial

/ já sei / isso significa que não poderei aspirar / a tantas e tantas honrarias e reputações / e preces e dignidades / que o mundo reserva aos intelectuais / que se respeitem / ou seja para os neutrais / com um agravante / como cada vez há menos neutrais / as distinções se repartem / entre pouquíssimos [...] afinal de contas e partindo/ das minhas já confessas limitações / devo reconhecer que a aqueles poucos neutrais / eu os admiro / ou melhor lhes guardo certo espanto / já que, na verdade, precisa-se de têmpera de aço / para se manter neutral diante de episódios como / Girón / Tlatelolco / Trelew / Pando / La Moneda // é claro que a gente / talvez seja isso o que queria me dizer o crítico sagaz / poderia ser parcial na vida privada / e neutral nas belas artes / vamos dizer se indignar contra Pinochet durante a insônia / e escrever contos diurnos sobre a Atlântida / não é má ideia [...] de maneira que / como parece não tenho cura / e estou definitivamente perdido / para a frutífera neutralidade / o mais provável é que continue escrevendo / contos não neutrais / e poemas e ensaios e musicas e novelas / não neutrais [...]. (Tradução nossa.)

Durante o exílio escreveu uma extensa e prolífica obra literária. No poema anterior, Benedetti se autorreferencia ideologicamente. É um caso perdido e jamais venderá as suas ideias e convicções para alcançar reconhecimentos que só pertencem aos neutrais: nunca poderá ser neutral e, apesar dos castigos, sua mão será testemunha da sua indignação. Sua poesia estará carregada de munição contra a mesquinhez, contra a injustiça social, contra a desigualdade e a exploração. Mostra-se um homem indignado com a injustiça.

Cita alguns fatos históricos que mostram a injustiça na América Latina: Girón, a batalha que inicia a guerra fria, em Cuba; Tlatelolco, massacre contra os estudantes mexicanos em 1968; Trelew, os fuzilamentos massivos que aconteceram na Argentina durante a ditadura (em *Os heróis de Trelew*); Pando, a matança de Pando, na Bolívia, e a batalha de La Moneda, no Chile, em 1971.

Em declarações à Agência Efe em junho de 2002, Benedetti explicava que, apesar de “os poetas não terem capacidade de influir nos governos, atingem o cidadão comum e, às vezes, servem para esclarecer uma dúvida, para dar uma tímida resposta a uma pergunta de alguém”. Ele lutou por conservar essa utopia. Essa repetida atitude seria mantida pelo autor nos seus escritos até o fim. A poesia

se transformou no único pilar para enfrentar seus últimos dias, após a morte da esposa, Luz. Benedetti manteve-se perseguindo utopias e, por isso mesmo, encontrou na poesia sua melhor expressão. Como expõe no final do poema, ele continuará sendo parcial.

A última obra publicada, *Testigo de uno mismo (Testemunha de si próprio)*, foi apresentada em agosto de 2008. Antes da última entrada no hospital, Benedetti estava trabalhando em um novo livro de poemas, cujo título provisório é *Biografía para encontrarme (Biografia para me encontrar)*.

### **Juan Carlos Onetti (1909-1994)**

Por eso fabriqué a  
Santa María: fruto de la  
nostalgia de mi ciudad.

*J. C. Onetti*

Outra amostra da ideologia dessa geração, devidamente documentada, são as cartas trocadas entre Onetti e Benedetti durante quatro anos (entre a primeira metade de 1951 e abril de 1955): o primeiro, em Buenos Aires, e o segundo, em Montevidéu. Radicado havia uma década na Argentina, Onetti enviou a primeira carta.

Carta 1 (maio ou junho de 1951):

Amigo Benedetti: Explique-me por que não apareceu comentário de LVB em *Marcha*, ausência que me fere sentimentalmente: eu fiz *Marcha* (o jornal) durante anos e desde o primeiro dia. Pressinto que a explicação verdadeira será cômica. Se vê Idea, diga-lhe que me deve dois livros seus, dela, e que é maravilhosa. (Tradução nossa.)

Nesse trecho extraído da primeira carta de Onetti em 1951, nota-se uma referência, logo no início, ao relacionamento amoroso do autor, *La vida breve*, publicado em 1950, e à censura sofrida na época. Onetti pressente que a explicação para a falta de comentários no semanário sobre o seu novo romance seja devida às diferenças existentes entre ele e os editores do jornal. Por esse motivo ele espera uma explicação *engraçada* de parte de Benedetti, o que mostra o tipo de censura existente sob as novas e revolucionárias ideias desses escritores.

Cita também, linhas abaixo, a poetisa Idea Vilariño. Refere-se a ela com o adjetivo maravilhosa: é de público conhecimento o relacionamento amoroso existente entre eles. Grande parte da obra da poetisa foi dedicada ao seu eterno amor, Juan Carlos Onetti.

Transcreve-se a seguir carta da segunda metade de 1952:

Amigo Benedetti: Não escrevo a você, senão à Pátria. (Calcule, daqui a cem anos, aos dez de minha morte, o brilho ou ponta que podem tirar dessa frasezinha os rapazes do Instituto.) [...] Para que lhe escrevo? Bem, principalmente por conversar, porque estranho a pátria comum, a boa gente e a outra. Sobretudo, para tentar a sorte e ver se há possibilidade de conseguir fofocas ou recortes ou qualquer coisa vinculada à vida literária desses pagos. [...] Se logro documentá-lo, o trasladarei ao sofrido editor da VB [...]. Diga-me que se faz por aí. Recebi a última *Número*, porém tenho que resgatá-la da casa de um amigo. Tive tempo de olhar os poemas traduzidos por Idea e ando buscando o disco de *Si tú te imaginas*. [Essa referência corresponde aos poemas de Raymond Queneau, traduzidos do francês ao espanhol por Idea Vilariño, incluídos na edição 20 de *Número*, Montevideu, julho-setembro, 1952.] (Tradução nossa.)

Aparece aí claramente documentado o problema editorial que Onetti também sofreu, junto aos escritores de 45 e para publicar, entre outros, *A vida breve*. Ainda morando em Buenos Aires, o escritor fez tentativas de ajudar os amigos autores que se encontravam em Montevideu. De longe expressava suas saudades do “berço compartilhado” e “da gente boa e da outra”.

Reservou comentário na carta sobre os poemas traduzidos por Idea Vilariño, sempre presente no seu legado epistolar, e pergunta insistentemente sobre a saúde dela. É interessante ressaltar a ironia no início da carta: Onetti brinca afirmando que, de alguma maneira, essas epístolas poderiam ser patrimônio de toda a Pátria, fazendo referência a todos os uruguaios (e finalmente foram) e patrimônio universal.

Em novembro de 1998, Benedetti entregou o patrimônio em forma de cartas para que fosse depositado no Programa de Documentação das Literaturas Uruguaia e Latino-americana, onde se conservam até hoje.

Juan Carlos Onetti, ganhador até agora do único Prêmio Cervantes do Uruguai (1980), irrompeu na narrativa nacional com

notória autenticidade, com marca pessoal e única que demorou para ser descoberta, segundo José Miguel Oviedo.

Finalmente o mestre publicou o romance que o consagrou, *A vida breve* (1950). Onetti trata de assuntos escabrosos: o protagonista vive a depressiva etapa que se seguiu à retirada cirúrgica de um dos seios de sua esposa. Ele enfrentou seus dilemas pessoais acerca do ocorrido ao mesmo tempo em que precisava sustentar o moral dela. Note-se a descrição obscura e triste neste trecho:

Acordada, aceitando estar acordada depois de lutar um pouco para merecer novamente o nada, encontrava-se, depois, com a forma côncava de sua desgraça. Ficava acordada na cama, imóvel e de olhos fechados para que eu pensasse que ela estava dormindo, para que não falasse com ela, esperando com impaciência o ruído cuidadosamente lento que eu fazia na porta ao sair. Desperta e imóvel, ampla, pesada, jogada no centro cálido da cama, de costas, com uma perna dobrada e um braço rodeando a cabeça; com os lábios separados e ansiosos por reconstruir a convincente imagem dela mesma adormecida, ouvia meus movimentos no quarto, o início dos preparativos para deixá-la sozinha até a noite. Sentia-me consultar o relógio e sentar-me na cama – não eu, esta forma, este peso, este corpo –, calçar devagar os chinelos (estas costas de homem de pijama), arrancar-me do sono e aceitar o repugnante começo da jornada. Ouvia-me ir até o banheiro, desviar, na luz escassa, as cadeiras, a mesa, a cesta de revistas, deter-me, talvez, para examinar o semblante da manhã estendida no vidro da sacada. Ouvia o rumor da ducha; imaginava-me, forma sem sexo, curvado sobre a pia, supunha o sussurro da navalha sobre minha barba. Depois me ouvia regressar, estremecendo, invadindo o quarto com o cheiro de sabonete. Ouvia-me suspirar enquanto me vestia, tolerava o momento de silêncio em que eu dava o nó na gravata diante do espelho. Depois – eu estaria movendo meus olhos inchados em busca do chapéu – endurecia as coxas para transformar em pedra a estátua de Gertrudis adormecida e para que a energia de seu corpo contraído chegasse até minhas costas e me impelisse a sair. Depois, separada de mim, de alguém, de uma presença, de um corpo, de uma espessura desse corpo, da memória de seus cheiros e de sua temperatura, imitava a postura dócil e hipócrita dos mortos, unia as mãos sobre o ventre, juntava os joelhos e se dispunha a receber as suaves vozes que proclamavam sua infelicidade, sua derrota, o volume do pedaço que faltava em seu corpo e que haveria de faltar, proporcionalmente, em toda a felicidade futura. (Tradução nossa.)

Para escapar, Brausen, o protagonista, imagina um outro lugar: a cidade de Santa Maria, imaginária, onde ele mesmo e seus personagens podem experimentar uma outra vida, não tão diferente da atual. *A vida breve* é a história de várias vidas perdidas, vidas sem sentido, vidas de solidão. Pelas esquinas da mítica cidade, se escondem fracassados cafetões, médicos, prostitutas e malandros.

A criação dessa cidade imaginária é talvez – como em Gabriel García Márquez com Macondo – a característica fundamental da narrativa onettiana. Assim como na narrativa de Benedetti, uma marca que se manteve como distintivo da geração de 45 foi a temática e os personagens urbanos. Alguns críticos afirmam, como José Miguel Oviedo, que a Santa Maria é Buenos Aires; outros conjecturam que é Montevidéu. O próprio Onetti afirma que é um pouco das duas, porém o que o levou a criar Santa Maria foi a saudade da sua Montevidéu.

Parece claro que o autor extrai os fatos de seu cotidiano. Seus personagens, urbanos e cinzentos, se encaixam demais com a realidade de seu país. Os personagens que Onetti comanda em sua sólida cidade imaginária são criaturas que ele moldou a partir de formas de sua cidade, Montevidéu.

Onetti não se considerava um escritor engajado. “O único compromisso que aceito é o dever de escrever bem”, dizia. (Tradução nossa.) Isso não significa que ele vivesse afastado da política: sua militância esquerdista começou na juventude e prosseguiu até o exílio, a partir de 1975, em Madri, onde o escritor morou até morrer, com 84 anos, em 1994.

## **Idea Vilariño (1920–2009)**

Los Poemas de  
amor de la legendaria poeta  
uruguaya tienen nombre y  
apellido: Juan Carlos Onetti.  
*Blanca Elena Pantin*

A história do livro *Poemas de amor*, a paixão que lhe deu vida, nasceu em Montevidéu, em começos dos anos cinquenta. Há autores que estão quase condenados a serem conhecidos só por uma obra; esse

pode ser o destino de Idea Vilariño, segundo Real de Azúa. A poetisa uruguaia é a autora de passionais poemas dedicados a Juan Carlos Onetti. Foi uma paixão que se tornou mito da literatura uruguaia.

A história data da década de cinquenta, quando Idea Vilariño e Onetti eram o centro da vida intelectual de Montevideu e Buenos Aires, respectivamente. Desses anos data *Número*, a revista através da qual tudo começou, fundada por Idea Vilariño e Mario Benedetti, inseparável amigo e colega, com quem compartilhou nascimento e morte do periódico. Ambos morreram em 2009, ano em que se comemorou o centenário de nascimento de Juan Carlos Onetti. A revista *Número* foi, na época, uma das poucas que destacou a aparição do romance *A vida breve*, de Onetti. Das repetidas leituras, ambos já se conheciam, no entanto o encontro pessoalmente aconteceu em um café no centro de Montevideu.

Assim foi, relata Idea: “Estava me seduzindo de verdade com o melhor de si mesmo e tanto que eu achei que aquilo fosse a sétima maravilha. Essa mesma noite me apaixonei por ele. Me apaixonei, me apaixonei, me apaixonei.” Assim foi, relata Onetti: “Me encontrei com uma jovem magra, séria e silenciosa, intensamente sedutora”. (Traduções nossas.)

O encontro definitivo demorou alguns meses, porém eles mantiveram uma “ridícula” correspondência, na qual se tratavam de “o senhor” e “a senhora”; a partir desse momento passaram a ser definitivamente marido e mulher. Na desesperação, após cada encontro com Onetti, Idea escrevia; como exemplo, leia-se o poema *Eso (Isso)*, que, segundo as versões populares, ela escreveu como resposta à pergunta de Onetti: O que sou eu?

Meu cansaço / minha angústia / minha alegria / meu pavor  
/ minha humildade / minhas noites todas / minha nostalgia  
do ano / mil novecentos e trinta / meu sentido comum /  
minha rebeldia. // Meu desdém / minha crueldade y minha  
aflição / meu abandono / meu pranto / minha agonia / minha  
herança irrenunciável e dolorosa / meu sofrimento / enfim  
/ minha pobre vida. (Tradução nossa.)

Alguns desses poemas encontraram resposta de Onetti, como *Los adioses (Os adeuses)*, que foi dedicado a ela. Tiveram relação cheia de desencontros, passavam dias inteiros juntos e, após, meses sem se ver. O último encontro aconteceu em 1974 como consequência



do terrível fechamento do semanário *Marcha*, como triste desenlace da censura imposta pela ditadura. Onetti, vinculado ao jornal e a sua causa, mal-interpretada como complô contra o governo ditatorial, foi preso durante três meses. La Vilariño, como ele acostumava chamá-la, foi a primeira pessoa que o visitou na saída desse inferno. Logo do exílio, Onetti passou a morar em Buenos Aires. Também esse fato foi registrado por Idea na *Carta 2*, que integra sua obra:

Estás longe e ao sul / aí não são quatro horas. / Recostada na tua cadeira / apoiada na mesa de café de teu quarto / atirado numa cama / a tua ou a de alguém que quisera apagar / – estou pensando em ti / não em quem busca / a teu lado o mesmo que eu quero –. Estou pensando em ti já faz uma hora / talvez meia / não sei. / Quando a luz se acabe / saberei que são nove / estirarei a colcha / vestirei a roupa preta / e me pentarei. / Irei jantar, claro. / Porém em algum momento / voltarei a este quarto / me estirarei na cama / e então tua lembrança / que digo / meu desejo de te ver / que me mires / tua presença de homem que me falta na vida / se apresentarão / como agora apareces na tarde / que já é noite / a ser / a única coisa / que me importa no mundo. (Tradução nossa.)

Em 1965, Idea publicou um livro sobre a análise de letras de tangos. O tango é o ritmo típico rio-platense: nossa língua possui vasta influência das gírias e do linguajar do tango. Ela foi precursora no caminho da análise das letras de tango e tem sentado um critério e uma metodologia para a sua análise literária, sociológica e linguística.

Idea Vilariño, foi uma militante apaixonada. Sua poesia esteve marcada pelo pessimismo, como a de Onetti. Realizou uma produção obscura e melancólica, que também se caracterizou por versos curtos e temáticas que na época eram censuradas para mulheres. Escreveu os versos mais representativos da cultura e do patriotismo uruguaio; alguns deles foram letras de músicas que se transformaram em hinos nacionais, como é o caso de *Los orientales (Os uruguaios)*.

De todas as partes vêm, / sangue e coragem, / para salvar seu chão / os orientais; / vêm das coxilhas, / com lança e sabre, / dentre as ervas brotam / os orientais. // Saem dos povoados, / do monte saem, / em cada esquina esperam / os orientais. // Porque deixaram suas vidas, / seus amigos e seus bens, / porque é mais querida / a liberdade que não

têm, / porque é alheia a terra / e a liberdade alheia / e  
porque sempre os povos / sabem romper suas correntes. //  
Eram dez, eram vinte, / eram cinquenta, / eram mil, eram  
milhares, / já não se contam. // Rebeldes e valentes / se vão  
marchando, / as coisas que mais querem / abandonando. //  
Como um vento que arrasa / vão arrasando, / como a água  
que limpa / vêm limpando. // Porque deixaram suas vidas...  
(Tradução nossa.)

Seu último poema tem só dois versos: “Inútil dizer mais / No-  
mear já basta”. (Tradução nossa.)

### **Conclusão**

Em suma, na construção da literatura das Américas destaca-se a contribuição desses grandes escritores uruguaios através de seus particulares estilos e das histórias próprias. Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño e Mario Benedetti foram três dos pilares mais relevantes da geração de 45.

A nossa literatura vem de longe, como afirmara José Enrique Rodó: “A literatura espanhola foi influenciada pela francesa, pela italiana e pelas muitas outras culturas. Portanto, Espanha foi um país transportador de cultura”. Sendo assim, tendo uma língua e uma cultura compartilhada, existindo uma universalização cultural e patrimonial, pode-se afirmar que, além da existência de uma literatura uruguaia, predomina a existência de uma literatura das Américas. Mais ainda: uma literatura universal, patrimônio de todos e que é transportada e expressada por diversos pensadores.

Eis aqui um pequeno leque da literatura uruguaia e uma síntese dos seus aportes à literatura das Américas e universal, da singular narrativa e obra de cada um desses mestres de forma individual e mediante o vínculo estreito que os uniu. Por estranha coincidência, no ano do centenário de Juan Carlos Onetti (2009) morre a poetisa que foi seu grande amor, Idea Vilariño. Duas semanas depois veio a falecer seu grande amigo e colega que completa o tripé, Mario Benedetti. Descanse em paz, querido mestre.

## Referências

- BENDETTI, Mario. *Poemas de la oficina*. Madrid: Visor Libros, 1984.
- CAILLAVA, Domingo A. *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay, resumen histórico (1810-1940)*. Montevideo: Claudio García, 1945.
- IBARBOUROU, Juana de. *Antología* (poesía y prosa 1919-1971). Buenos Aires: Losada, 1972.
- \_. *Las lenguas de diamante*. Raíz salvaje. Madrid: Cátedra, 1998.
- MENTON, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Universidad Veracruzana, 2002.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 2004.
- REAL de Azúa, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República, 1964.
- SUBERO, Efraín. *El problema de definir lo hispanoamericano: estudio y bibliografía*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2000.
- VILARIÑO, Idea. El mundo poético de Idea Vilariño: la nueva poesía uruguaya (1945-1955). *Marcha*, Montevideo, n. 824, 3 agosto 1956, p. 21-23.
- \_. *Las letras de tango*. Buenos Aires: Schapire, 1965.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. *Tabaré* (1885). Montevideo: Cruz del Sur, 1920.
- ZUM FELDE, ALBERTO. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Claridad, 1941.

# Um olhar sobre a literatura chilena

Cristiane Carvalho de Paula  
Daniel Reinoso

O Chile é conhecido por seus contrastes e variações geográficas, com seus diferentes tipos de vegetação. Banhado pelo oceano Pacífico, sua paisagem é dominada pela cordilheira dos Andes, que se estende ao longo do país. Mais ao norte, o deserto de Atacama e, muito distante, a lendária Ilha de Páscoa. Chamado de *Chili* pelos incas, o país é dono de uma cultura diversificada. Possui uma literatura forte e variada. Traçar o panorama dessa cultura literária não é simples, tampouco fácil.

Chile, fértil provincia, localizada / na região Antártica famosa, / por remotas nações respeitada / por forte, principal e poderosa; / berço de gente tão ilustre, / tão soberba, galharda e valorosa, / que não foi por rei algum jamais regida, / nem ao domínio estrangeiro submetida. / É o Chile, norte a sul, amplo e extenso / costa do novo mar, do sul chamado; / terá de leste a oeste de largura / cem milhas, por mais além tomado; / abaixo do polo Antártico em altura / de vinte e sete graus, prolongado / até o mar oceano e chileno, / misturam as suas águas por estreito seio (Ercilla, canto 1).<sup>1</sup> (Tradução nossa.)

## A época pré-colombiana

Calcula-se que o povoamento da estreita faixa de terra entre a cordilheira dos Andes e o oceano Pacífico, hoje conhecida como

---

<sup>1</sup> Chile, fértil provincia y señalada / en la región Antártica famosa, / de remotas naciones respetada / por fuerte, principal y poderosa; / la gente que produce es tan granada, / tan soberbia, gallarda y belicosa, / que no ha sido por rey jamás regida / ni a extranjero dominio sometida. // Es Chile norte sur de gran longura, / costa del nuevo mar, del Sur llamado; / tendrá del este a oeste de angostura / cien millas, por lo más ancho tomado; / bajo del polo Antártico en altura / de veinte y siete grados, prolongado / hasta el mar océano y chileno / mezclan sus aguas por angosto seno.

Chile, data de 12.000 a. C., idade aproximada do sítio arqueológico de Monte Verde, descoberto em 1978. Aproximadamente um milhão de pessoas, divididas em diversas etnias, habitava a região à época da chegada dos primeiros espanhóis. As tribos do norte praticavam a agricultura e trabalhavam a cerâmica, mas careciam de unidade política. As do sul eram nômades, caçadoras e coletoras. Nenhuma delas conhecia a escrita. No norte do país, perto da atual Arica, foram encontradas múmias cuja antiguidade é anterior às achadas no Egito. Apenas quinhentos anos antes de Cristo apareceram as primeiras tribos sedentárias, em cujas construções se percebia a influência da cultura *tiauanaco*, que habitava o território hoje conhecido por Bolívia e que posteriormente foi dominado pelos incas. Apenas na nossa era a região passou a ser habitada por populações mais numerosas, com maior organização política e social, que aproveitavam a caça e a pesca, praticavam a agricultura e construíam canais de irrigação para suas vilas e aldeias. A etnia mais conhecida foi a *mapuche*, denominada pelos espanhóis de *araucanos* (nome tornado popular por Alonso de Ercilla, mas desprezado pelos nativos). Em língua autóctone, o termo significa “gente da terra”. Os mapuche viviam numa região de chuvas abundantes, bosques e montanhas, entre os rios Biobio e Tolten. Raça de guerreiros vigorosos, não foi dominada pelos incas e impuseram feroz resistência ao invasor espanhol, que durou mais de trezentos anos. Assim foram descritos por Isabel Allende em *Inês da minha alma*:

Eram homens baixos de estatura, mas bem formados [...] usavam cabelos negros longos e trançados com tiras coloridas e os rostos pintados de amarelo e azul. Soube que o *toqui* Michimalonko tinha mais de setenta anos, mas era difícil de acreditar, porque não lhe faltavam dentes e era vigoroso como um rapaz (p. 180).

O extremo sul era habitado pelos *yaganes* e pelos *onas*, tribos muito rudimentares que viviam da caça e da pesca, numa região terrivelmente inóspita para assentamentos humanos. Hoje, após 500 anos da chegada do homem branco ao continente, as nações autóctones estão praticamente extintas.

## **A conquista do território pela Espanha**

Fernão de Magalhães, a serviço do rei de Espanha, circundou o extremo sul do continente onde os oceanos Atlântico e Pacífico se encontram, sendo essa a primeira experiência hispânica no território desconhecido. Era o ano de 1520. Contudo, foi apenas em 1541 que uma segunda expedição se estabeleceu definitivamente na região; seu comandante foi Pedro de Valdívia. Veterano da conquista do Peru, Valdívia fundou diversas cidades a mando do monarca espanhol. Entre elas estão Santiago, atual capital, La Serena, Concepção e Valdívia, esta em própria homenagem.

Com Valdívia continuava a resistência indígena, que tinha começado com Diego de Almagro. Como marca registrada dos *colonizadores* europeus na América, podemos citar a brutalidade, a crueldade e o desprezo pela vida dos nativos. Com Valdívia não foi diferente. Contudo, os mapuche também conheciam a arte da guerra. Comandados pelo lendário cacique Lautaro, eles capturaram Valdívia em 1553. A maldade espanhola seria paga com juros:

[...] os mapuches, excitados, desfilaram diante de Pedro de Valdívia com afiadas conchas de amêijoas, tirando-lhe pedaços do corpo. Fizeram um fogo e com as mesmas conchas lhe arrancaram os músculos dos braços e das pernas, assaram-nos e os comeram diante dele [...] por fim Lautaro, ao ver que Valdívia morria, lhe derramou ouro derretido na boca, para que se fartasse do metal [...] (Allende, 2007, p. 317).

A resistência mapuche continuaria por todo o período colonial.

### **Alvorecer literário**

Uma série de textos escritos por cronistas no novo mundo eram lidos com avidez pelo público europeu. Eram textos descritivos e informativos, como *Náufragos*, de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, e tantos outros. Nesse contexto surgiu a primeira epopeia escrita em solo americano: *La araucana* (1533-1594), de Alonso de Ercilla y Zúñiga. Os conquistadores contavam nas suas fileiras com cronistas, e nessa condição o soldado Ercilla narrava à corte espanhola os fatos acontecidos no Novo Mundo, entre eles, a primeira fase da *Guerra de Arauco*. *La araucana* foi publicado na Espanha, num primeiro

volume, em 1569. Embora a obra tenha sido dedicada a Felipe II, destaca a grandeza e o heroísmo do povo mapuche.

Ercilla relatou a valentia de um povo sem vícios nem malícias, até deparar-se com o homem branco. À época em que a obra foi escrita, o reino do Chile fazia parte do vice-reinado do Peru. O vice-rei sentiu-se menosprezado pela obra de Ercilla. Foi assim que encomendou uma produção em que o destaque maior fosse dado às conquistas espanholas. Nasceu então outro poema épico, *Arauco domado* (1596), de Pedro de Oña. Trata-se da primeira obra literária escrita por um autor nascido em território chileno, uma má imitação da obra de Ercilla. *La araucana* influenciou não somente a literatura que estava por vir. O mito mapuche criado por Ercilla deu testemunho da difícil transição entre o Novo e o Velho Mundo. Trata-se de uma epopeia digna dos grandes povos. Segundo Bandeira, o poeta deu ao Chile o “privilegio de ser o único povo moderno cuja fundação foi imortalizada numa epopeia [...]” (Bandeira, p. 43). Ao narrar a guerra, o autor demonstra simpatia aos araucanos. Segundo Josef, “Ercilla criou o mito heróico do araucano, mas na realidade o herói do poema é o povo, o araucano e o espanhol ao mesmo tempo” (p. 30). A obra é dividida em trinta e sete cantos em estrofes oitavas com rimas cruzadas nos seis primeiros versos e paralela nos dois últimos, em metro hendecassílabo.

Entre outros, é elogiado o episódio de Tegalda, mulher indígena que busca o marido entre os mortos. Essa passagem mostra o aspecto humanista do trabalho do autor e seus sentimentos acerca do povo indígena:

Quem de amor é bastante prova?  
Quem viu amostra e obra tão piedosa  
Como a que temos hoje a nossa frente  
Desta infeliz bárbara formosa?  
A fama, engrandecendo-a, levante  
Minha voz baixa, e em alta e sonora  
Dando notícia dela, eternamente  
Corra de língua em língua e povo e povo (Ercilla, canto 21).<sup>2</sup>  
(Tradução nossa.)

---

<sup>2</sup> ¿Quién de amor hizo prueba tan bastante? / ¿Quién vio tal muestra y obra tan piadosa / como la que tenemos hoy delante / desta infelice bárbara hermosa? / La fama, engrandeciéndola, levante / mi baja voz, y en alta y sonora / dando noticia della, eternamente / corra de lengua en lengua y gente en gente (Ercilla, canto 21).

## **Pátria velha, pátria nova**

Espanha exercia o controle do comércio nas colônias com mão de ferro, provocando forte desejo de independência nas populações crioulas. A Revolução Francesa, inspirada em ideais liberais e no pensamento ilustrado, fez nascer nas colônias um forte desejo de soberania. Em 1810 os chilenos formaram a Primeira Junta de Governo Nacional, dando início à Pátria Velha. A Pátria Velha caracterizou-se por ser uma forma de governo de transição, da qual o desejo mais premente era de autonomia. Em 1814, as tropas contrárias à independência derrotaram os patriotas na batalha de Rancágua, dando início ao período conhecido como Reconquista espanhola, em que as leis coloniais foram restauradas. Os nacionalistas se refugiaram na província argentina de Mendoza. Em Mendoza, Bernardo O'Higgins juntou-se ao libertador argentino José de San Martín, formando um exército de quase cinco mil homens, com o qual cruzaram a cordilheira dos Andes para derrotarem o exército espanhol na batalha de Chacabuco, em 1817, dando início ao período conhecido como Pátria Nova.

### **Na literatura**

No fim do século 19, ganhou força na América Latina um movimento que, inspirado no Naturalismo, passou a ter como eixo central o destaque positivo das características nativas. No Chile, esse movimento foi chamado de *Criollismo*. A inspiração no Naturalismo se evidencia na exaltação do meio rural, na descrição das paisagens como elemento inspirador e no destaque das virtudes do homem do campo, no Chile conhecido como *huaso*. As obras literárias associadas ao crioulismo têm, em boa parte, caráter épico, em que o homem enfrenta as incomensuráveis forças da natureza e tenta domá-las, levando a civilidade a regiões inóspitas, muitas vezes sem sucesso.

O fundador do crioulismo chileno foi Mariano Latorre (1866-1955), cuja principal obra foi *Zurzulita* (1920). *Zurzulita* conta uma história de amor com final trágico, vivida por um jovem interiorano que se apaixona por uma professora de escola, também desejada por um próspero senhor de terras. O drama é emoldurado pela paisagem:



Desciam por uma leve inclinação do terreno. Subitamente, perderam-se as casas atrás da coxilha e se elevaram as silhuetas dos cerros, como se crescessem naquele instante. Escalonavam-se as escarpas abraçando o vale, em cuja extensão se adensava uma bruma cinzenta, imóvel, como a que flutua sobre as águas sonolentas de um lago. Os dois cavalos de lida, troteando tranquilos pelos capinzais que assomavam em profusão nos potreiros sem pasto, davam a Mateo a impressão de estarem no fim do mundo, numa ilha desconhecida, na qual já se acostumara a viver, resignado que estava ao seu cativeiro. Soprava uma brisa fria, insidiosa. Um estorninho, que se empoleirava nos galhos duros de um *maitén*, voou sem pressa, endurecido pela brisa gelada. Uma novilha acobreada, com seu revolto pêlo de inverno, troteou até os capinzais, nos beiços o sumo verde dos primeiros brotos.<sup>3</sup> (Tradução nossa.)

Latorre escreveu ainda *Cuentos de Maule* (1912), *Cuna de cóndores* (1918) e *Hombres y zorros* (1937), entre outras obras.

## A década de 20 do século 20

A década de 1920 foi pródiga em poetas no país transandino. Esses poetas, porém, ficaram parcialmente à sombra daquele que alcançou maior reconhecimento: Pablo Neruda.

Alberto Rojas Jimenez (1900-1934) foi poeta, cronista, desenhista e jornalista. Teve apenas uma obra publicada em vida: *Chilenos en París*, publicada em 1930.

Romeo Murga Sierralta (1904-1925) foi poeta e tradutor de língua francesa. Foi autor de *El libro de la fiesta* (1923) e teve ainda duas obras publicadas postumamente: *El canto en la sombra* (1946) e *Clara ternura* (1955). A poesia de Murga apresenta a luta

---

<sup>3</sup> Bajaban por una leve inclinación del terreno. Perdiéronse de improviso las casas tras una ceja y se elevaron los perfiles de los cerros como si creciesen repentinamente. Escalonábanse las escarpas, abrazando el valle, en cuya extensión pesaba un abruma gris, inmóvil, como sobre el agua soñolienta de un lago. Los dos caballos de cerros, tranqueando seguros por los matorrales que manchaban profusamente los potreros sin pasto, le daban a Mateo la impresión de que estaban en el fin del mundo, en una isla ignorada, a cuya vida se había acostumbrado ya, porque no esperaba librarse de su cautiverio. Soplaban un vientecillo frío, insidioso. Un tordo, que se apelotonaba entre las ramas duras de un *maitén*, voló perezosamente, como aterido por la frialdad del aire. Una vaquillona rojiza, crespa con su pelaje de invierno, que ramoneaba en unos romerillos, trotó hacia los matorrales, en los belfos el jugo verde de los brotes tempraneros.

constante do jovem entre a sensualidade e a castidade, e o premente sentimento de culpa que o acossa.

Os poetas da geração de 1920 eram adeptos da boemia. Alguns deles morreram jovens e foram considerados transgressores. Joaquín Cifuentes Sepúlveda (1900-1929) foi um poeta de língua ferina, o que lhe ocasionou problemas com a justiça. Foi retirado do ostracismo literário graças a Pablo Neruda, quem lhe dedicou uma elegia chamada *Ausencia de Joaquín*. Sepúlveda foi autor de *Letanías del dolor* (1917), *Esta es mi sangre* (1918), *1920*, *Noches* (1919), *La Torre* (1921) e *El adolescente sensual*, publicado postumamente (1930).

## **Pablo Neruda**

Em 1904 nasceu Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, conhecido como Pablo Neruda. Considerado um dos poetas de maior influência na poesia hispano-americana no século 20, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1971, como reconhecimento de sua obra.

O autor de *Veinte poemas de amor e uma canção desesperada*<sup>4</sup> apresenta suas qualidades de poeta romântico nessa obra, com sua singular potência criadora (Bellini, p. 319, 2007), traz o sentimento e o drama exaltando a sensibilidade constante na obra do autor.

Posso escrever os versos mais tristes esta noite.  
Escrever, por exemplo: “A noite está estrelada,  
e tiritam, azuis, os astros lá ao longe”.  
O vento da noite gira no céu e canta.  
Posso escrever os versos mais tristes esta noite.  
Eu amei-a e por vezes ela também me amou.  
Em noites como esta tive-a em meus braços.  
Beijei-a tantas vezes sob o céu infinito.  
Ela amou-me, por vezes eu também a amava.  
Como não ter amado os seus grandes olhos fixos.  
Posso escrever os versos mais tristes esta noite.  
Pensar que não a tenho. Sentir que já a perdi.  
Ouvir a noite imensa, mais imensa sem ela.  
E o verso cai na alma como no pasto o orvalho.  
Importa lá que o meu amor não pudesse guardá-la.  
A noite está estrelada e ela não está comigo.

---

<sup>4</sup> *Veinte poemas de amor* (1924).

Isso é tudo. Ao longe alguém canta. Ao longe.  
A minha alma não se contenta com havê-la perdido.  
Como para chegá-la a mim o meu olhar procura-a.  
O meu coração procura-a, ela não está comigo.  
A mesma noite que faz branquejar as mesmas árvores.  
Nós dois, os de então, já não somos os mesmos.  
Já não a amo, é verdade, mas tanto que a amei.  
Esta voz buscava o vento para tocar-lhe o ouvido.  
De outro. Será de outro. Como antes dos meus beijos.  
A voz, o corpo claro. Os seus olhos infinitos.  
Já não a amo, é verdade, mas talvez a ame ainda.  
É tão curto o amor, tão longo o esquecimento.  
Porque em noites como esta tive-a em meus braços,  
a minha alma não se contenta por havê-la perdido.  
Embora seja a última dor que ela me causa,  
e estes sejam os últimos versos que lhe escrevo.<sup>5</sup>

Em *Vinte poemas de amor* o poeta enaltece o sofrimento por amor. As metáforas e o carácter sentimental de sofrimento e solidão são acentuados no poema *Tentativa do homem infinito*.<sup>6</sup>

Neruda era um homem político. Diplomata, conheceu muitos países e suas diferenças culturais e sociais. Sem dúvida, essa vivência teve reflexos em sua obra, como em *Canto geral* (1950),<sup>7</sup> apesar de ser considerada pelos críticos uma obra pouco expressiva, pois se diz que a força poética de Neruda está no lírico e não no épico. No período de 1934 a 1936, o poeta foi convidado a assumir o lugar de cônsul na Espanha, representando o Chile. Assistiu às desgraças que assolaram o país em guerra civil e deixaram marcas indeléveis em sua poética. Garcia Lorca, seu companheiro de labor poético, foi assassinado. O povo, espicaçado na agonia, perdeu seu poeta e sua liberdade. Assim Neruda expressa a agonia vivenciada:

Espanha, envolta em sonho, despertando  
como uma cabeleira com espigas,  
te vi nascer, entre as brenhas  
e as trevas, lavradora,  
levantar-te entre os carvalhos e os montes  
e percorrer o ar com as veias abertas.

<sup>5</sup> *Vinte poemas de amor*. Trad. por Fernando Assis Pacheco.

<sup>6</sup> *Tentativa del hombre infinito* (1936).

<sup>7</sup> *Canto general* (1950).

Até hoje corre a água de tuas penhas  
entre os calabouços, e susténs  
a tua coroa de farpas em silêncio,  
para ver quem pode mais, se tuas dores  
ou rostos que cruzam sem olhar-te.  
Eu vivi com a tua aurora de fuzis,  
e quero que de novo povo e pólvora  
sacudam as ramagens desonradas  
até que trema o sonho e se reúnam  
os frutos divididos da terra (p. 417).

Foram muitas as obras publicadas após sua morte, ocorrida em 1973, como é o caso de suas memórias *Confesso que vivi*,<sup>8</sup> rico em dados da vida pessoal e da época em que viveu:

Minha poesia e minha vida têm transcorrido como um rio americano, como uma torrente de águas do Chile, nascidas na profundidade secreta das montanhas austrais, dirigindo sem cessar até uma saída marinha o movimento de suas correntes. Minha poesia não rejeitou nada do que pôde trazer em seu caudal; aceitou a paixão, desenvolveu o mistério e abriu caminho entre os corações do povo. Coube a mim sofrer e lutar, amar e cantar; couberam-me na partilha do mundo o triunfo e a derrota, provei o gosto do pão e do sangue. Que mais quer um poeta? E todas as alternativas, desde o pranto até os beijos, desde a solidão até o povo, perduram em minha poesia, atuam nela porque vivi para minha poesia e minha poesia sustentou minhas lutas (p. 178).

Neruda cantou o amor, a dor, mas sobretudo soube cantar as experiências históricas vividas por meio da poesia, como belamente destaca a professora Maria Célia Barbosa Reis da Silva:

Pablo é um ser intenso: ama e protesta com a mesma veemência. Escreve seus versos mais contumazes contra os regimes ditatoriais sem perder a ternura. Engajado nas lutas de seu tempo, jamais deixou o amor e a amizade naufragarem de sua vida, ancorou-os sempre no seu cais poético. O oceano singra os caminhos por onde os outros elementos da natureza entram nas estrofes nerudianas. O lado romântico nunca exclui o engajado. Os dois integram-se em plena sintonia. Em suas memórias, o poeta confessa que viveu sua época e com intermitências se infiltrou a política em sua vida e em sua poesia não era possível fechar-se

---

<sup>8</sup> *Confesso que he vivido* (1974), um ano após a morte do poeta.

em seus poemas, assim também não era possível fechar a porta ao amor, à vida, à alegria ou à tristeza em seu coração de jovem poeta (Silva, 2004).

## **Gabriela Mistral**

Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy (1889-1957) foi uma poetisa, educadora e diplomata chilena, entretanto é conhecida como Gabriela Mistral.

Suas obras possuem inspiração nas coisas simples, na natureza, nas crianças.

A origem de seu êxito poético está na trágica morte do noivo, que cometeu suicídio em 1907, fato que marcou sua obra e sua vida. Do sofrimento nasceram *Sonetos da morte*, que lhe conferiu o prêmio nacional em 1914. Foi nesse ano que assinou pela primeira vez como Gabriela Mistral, pseudônimo formado a partir do nome de dois poetas que admirou, o italiano Gabriele D'Annunzio e o francês Frédéric Mistral.

Seu primeiro livro de poemas *Desolación* (1922) inclui o poema *Dolor*, no qual fala da perda do amado. O sentimento de maternidade frustrada aparece nos trabalhos seguintes, *Ternura* (1924) e *Tala* (1938). Colaborou na reforma educacional do México e do Chile.

Não cantes: sempre fica à tua língua apegado  
um canto: o que faltou ser enviado.

Não beijos: sempre fica,  
por maldição estranha,  
o beijo a que não chegam as entranhas.

Reza, reza que é bom; mas reconhece  
que não sabes, com tua língua avara,  
dizer um só pai-nosso que salvará.

E não chames a morte de clemente,  
porque, na carne que a brancura alcança,  
uma beirada viva fica e sente  
a pedra que te afoga  
e o verme voraz que te destrança.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *Gotas de fel* (1914). Trad. de Ruth Sylvia de Miranda Salles.

Em 1945 foi a primeira escritora latino-americana a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura. Seus diversos poemas escritos para as crianças são recitados e cantados em muitos países.

## **Isabel Allende**

No âmbito da prosa, cabe citar Isabel Allende, nascida em Lima, Peru, em 1942. Filha de um diplomata e sobrinha de Salvador Allende, assassinado no bombardeio ao palácio La Moneda, quando exercia o cargo de presidente da república. A família de Allende retornou ao Chile quando Isabel tinha apenas três anos de idade.

Autora de vasta obra entre contos e romances, como *La casa de los siete espejos* (1975), *La casa de los espíritus* (1982), *Cuentos de Eva Luna* (1987) e *Inés del alma mía* (2006), entre outros, Allende é uma autora que gera controvérsia. Admirada por muitos, homenageada com inúmeros prêmios literários e recordista em vendas no seu país, alguns críticos a consideram apenas como uma escritora comercial; outros, como má imitadora do colombiano García Márquez. Contudo, a obra de Allende já foi adaptada para o cinema: em 1993 *La casa de los espíritus*, dirigido pelo dinamarquês Bille August; em 1994 *De amor y de sombra*, dirigido pela estadunidense Betty Kaplan, ambos filmes premiados no festival de cinema de Havana.

Em *Inés del alma mía* (traduzido ao português como *Inês da minha alma*), Allende nos conta a história de Inés Suárez (1507-1580), espanhola que viajou rumo ao Novo Mundo em 1537 e participou da conquista do Chile e da fundação da cidade de Santiago. A autora adverte que “[...] é uma obra de intuição, mas qualquer semelhança com fatos e personagens da conquista do Chile não é casual” (p. 5). No livro, baseado nas crônicas da personagem, Inês narra a sua visão do mundo e da época em que viveu. Ainda na Espanha, o avô encabeçava uma procissão de semana santa:

Meu avô, vestido de hábito roxo, com cingulo amarelo e luvas brancas, era um dos que levavam a Santa Cruz. Havia manchas de sangue na sua túnica, sangue dos açoites que se aplicavam para compartilhar o sofrimento de Cristo em seu caminho ao Gólgota. Na Semana Santa os postigos das casas eram fechados para expulsar a luz do sol, e as pessoas jejuavam e falavam em sussurros; a vida se reduzia a rezas, suspiros, confissões e sacrifícios (p. 15-16).

A narrativa prossegue apresentando personagens históricos relevantes à fundação do Chile, como Pedro de Valdivia e Francisco de Aguirre, citados também em *La araucana*, de Alonso de Ercilla.

De obra em obra, Isabel Allende firmou-se uma vigorosa escritora. Sem dúvidas, *Paula* é uma obra que apresenta a dor pessoal, pois a escritora relata de forma drástica e sombria a história do Chile e a morte de sua filha em meio ao cenário do golpe militar, vivenciado no país:

Os soldados entravam com tanques, rodeavam as casas e obrigavam todos a saírem; os homens de catorze anos para cima eram conduzidos ao pátio da escola ou à quadra de futebol [...] e depois de bater neles metodicamente em frente às mulheres e às crianças, sorteavam alguns e os levavam. Muitos retornavam mostrando as marcas roxas de tortura; os corpos destroçados de outros eram despachados à noite nos lixos, para que os demais conhecessem o seu fim (Allende, 2007, p.129).

Isabel atribui seu êxito como escritora a Pablo Neruda, que em 1973 a aconselhou abandonar o jornalismo e dedicar-se a escrever livros de ficção.

## **Considerações finais**

Certa vez um chileno descreveu seu país de forma graciosa. Assim ele disse: “Chile es un país muy elegante, es flaco y largo”. O distinto cidadão ganhou sorrisos e a concórdia dos que o cercavam acerca das qualidades de seu país. Digamos que a possibilidade de aprofundar estudos sobre as belezas literárias traz a confirmação dessa característica no reflexo cultural do país.

Chile é um país de encantos. Seus produtos culturais souberam aproveitar belamente a inspiração da natureza e a história para produzir grandes obras.

O que foi apresentado é um curto ensaio acerca das obras chilenas, e espera-se que tenha deixado ao leitor e estudante a curiosidade e interesse suficientes para explorar e aventurar-se nas literaturas do Chile.

## Referências

- ALLENDE, Isabel. *Inés da minha alma*. Trad. por Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- \_. *Paula*. Trad. por Irene Moutinho. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.
- BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.
- ERCILLA, Alonso de. *La Araucana*. Barcelona: Sopena, 1979.
- JOSEF, Bella. História da literatura hispano-americana. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- NERUDA. *Canto geral*. Trad. por Paulo Mendes Campos. 6. ed. São Paulo: Difel, 1984.
- \_. *Confesso que vivi*. Trad. por Olga Savary. 3. ed. São Paulo: Difel: Círculo do Livro, 1983.
- \_. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1951.
- \_. *Tercera residencia*. 4. ed. Buenos Aires: Losada, 1972.
- SILVA, Maria Célia Barbosa Reis da. *O canto geral de Pablo Neruda, o poeta do mundo*. Disponível em <[www.espacoacademico.com.br/042/42csilva.htm](http://www.espacoacademico.com.br/042/42csilva.htm)>. Acesso em nov. 2010.

## Bibliografia

- OLIVARES, Edmundo. *Pablo Neruda, cónsul de Chile en la España en guerra*. Disponível em <[www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/pares/neruda.htm](http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/pares/neruda.htm)>. Acesso em nov. 2010.
- SOUZA, Jurema Barreto de Souza. Editorial. Disponível em <[www.kplus.com.br/materia.asp?co=293&rv=Cigarra](http://www.kplus.com.br/materia.asp?co=293&rv=Cigarra)>. Acesso em nov. 2010.
- MIRANDA, Antonio. *Gabriela Mistral*. Disponível em <[www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/chile/gabriela\\_mistral.html](http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/chile/gabriela_mistral.html)>. Acesso em nov. 2010.
- VILLALBA, Terumi. A relação entre Pablo Neruda e Espanha. Disponível em <[www.revistalettras.ufpr.br/edicao/65/Terumi-Villalba-ARelacaoEntrePabloNerudaEEspanha.pdf](http://www.revistalettras.ufpr.br/edicao/65/Terumi-Villalba-ARelacaoEntrePabloNerudaEEspanha.pdf)>. Acesso em nov. 2010.





# A literatura nos tempos do NAFTA: uma visão panorâmica da literatura mexicana do século vinte e um

Jeremy Lehnen

A sociedade é um complexo de ideais e sentimentos, jeitos de ver e de sentir, uma estrutura intelectual e moral particular do grupo todo. A sociedade é antes de tudo a consciência do todo.<sup>1</sup>

(Durkheim, 1961 p. 277).

De acordo com Frederic Jameson, a mudança provocada pela globalização sócio-cultural marca o sujeito contemporâneo, levando o indivíduo a se encontrar dentro de um fluir constante, de movimentos que negam a possibilidade de se localizar, seja no passado seja no presente (Jameson 1991). Em outras palavras, o sujeito existe em um espaço anistórico pelo qual a sua realidade é limitada a séries de fragmentos do presente. Dessa forma, a história e a conexão do indivíduo com a sociedade no seu entorno desaparecem. O sociólogo Emile Durkheim argumenta que “é só no curso da história que o homem se forma” (Bellah, p. 150). A constituição social do indivíduo é um processo, o qual se insere numa comunidade cujos símbolos e rituais se embasam na história coletiva dessa. O indivíduo que não faz parte duma comunidade sofre uma crise de identidade pelo seu estado anômico. Conforme Durkheim, encontra-se num estado que carece de normas sociais.<sup>2</sup> Falta-lhe, portanto, a referência que constitui a força que guia os objetivos do indivíduo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Society is a complex of ideas and sentiments, of ways of seeing and of feeling, a certain intellectual and moral framework distinctive of the entire group. Society is above all a consciousness of the whole.

<sup>2</sup> O sociólogo francês oferece um exemplo das ações destrutivas que resultam da anomia no seu estudo *Suicide* (1897). Examina os determinantes estruturais da sociedade que levam um indivíduo a cometer suicídio. Dentro do esboço desse fenômeno, uma das razões pelas quais uma pessoa acaba com a sua própria vida é a estrutura social falha.

<sup>3</sup> Neste estudo, se deve entender a palavra *moral* no sentido de Durkheim, como *social*.

Em parte, as mudanças recentes nas estruturas e organizações sociais são o resultado de forças globalizantes (migração, rompimento de formas tradicionais de viver, imposição de políticas neoliberais, privatização, para mencionar apenas algumas) e dos efeitos delas na sociedade, que invalidam paradigmas tradicionais (nação, família, identidade étnica e cultural), que previamente ofereciam ao indivíduo um referente de identidade mais segura. Segundo Mike Featherstone,

O fluxo cultural associado com as comunicações pós-nacionais dos processos de globalização significam que a procura por pontos estáveis de referência se faz difícil, dessa forma se torna a procurar por tradição estável, etnia, irmandade e outros marcadores de identidade problemática (Featherstone, p. 132).<sup>4</sup>

Desse modo, com o desaparecimento de referenciais firmes, que servem para cimentar a identidade social do sujeito, um processo de questionamento começa, em busca da definição social.

Conforme Durkheim (1961, 1973), a coesão social formada com base nas normas sociais falha, quando os laços entre o indivíduo e a sociedade são truncados. Isso sucede, por um lado, quando o indivíduo não compartilha os símbolos culturais e os rituais sociais com dita comunidade. Por outro lado, as ações deixam de ser governadas por uma matriz moral, quando um vácuo de autoridade existe. De acordo com o sociólogo, a dissolução social ocorre, porque os eixos sociais tradicionais (governo, religião, grupos laborais, família) não formam parte da configuração dos desejos e ambições do indivíduo. Desse modo, as regras sócio-morais deixam de restringir e encaminhar a integração / controle das obras do sujeito pela comunidade. Nessa situação, as normas sociais não funcionam nem guiam os atos do indivíduo. Com a desaparecimento de uma comunidade social, um estado anômico surge, no qual a ausência de um etos moral leva consigo atos destrutivos.

Em parte, a comunidade social, como força de unificação entre indivíduos, desaparece pela imposição de políticas neoliberais que

---

<sup>4</sup> The cultural flux associated with the postnational communication of globalization processes means that the search for steady points of reference becomes difficult, making the search for stable tradition, ethnicity, kinship and other identity markers problematic.

dependem do mercado para criar oportunidades para os cidadãos (Franco 2002). O resultado em muitos países latino-americanos, para não dizer no mundo, é que as diferenças sociais alargam-se. De acordo com o *Human Development Report* (Martens, 2005), as diferenças sociais têm aumentado exponencialmente ao longo dos últimos quarenta anos. Esse estudo destaca que mais de oitenta por cento da população (global) se encontra em condições em que a distribuição desigual de bens aumenta anualmente.

Em 1985, o México era o segundo país da América Latina, depois do Chile, em impor um modelo neoliberal de reforma econômica desenvolvida sob a liberalização e desregulação do mercado e a privatização. As *reformas* foram impostas com a promessa do crescimento sustentável e melhoramento da equidade, mas a realidade resultante não tem cumprido com tais promessas. Ao contrário, o resultado é uma situação na qual a distribuição dos bens e da renda vem se deteriorando, e os mercados laborais vêm se contraindo (Pastor; Wise 1997). Na introdução do texto fundacional de Susan Rotker, *Citizens of Fear* (2002), Jorge Balán descreve o estado atual de muitas regiões urbanas na América Latina:

As cidades latino-americanas, que tradicionalmente proveem serviços públicos limitados e insuficientes, com favorecimento óbvio da classe média – não necessariamente da classe alta, que sempre tem usado o setor privado para seguridade de saúde, educação e seguridade social –, também estão tentando equilibrar o orçamento frente a uma crise fiscal. Dessa forma, os empregos públicos, que representam até uma terça parte da força de trabalho formal, estão sendo erodidos. Os serviços públicos, ainda que sejam essenciais, são reduzidos ou privatizados (p. 3).<sup>5</sup>

Desse modo, a sociedade sente a pressão desses processos neoliberais. O espaço urbano se torna progressivamente mais fragmentado, dividido e construído em torno de zonas, nas quais o acesso é muitas vezes limitado. Stephen Graham e Marvin Simon em *Splintering Urbanisms* (2001) demonstram que na maioria das

---

<sup>5</sup> Latin American cities that provide limited and inefficient public services with an obvious bias favoring the middle class - not necessarily the upper-income groups who have always resorted to the private sector for health, education, and security - are also attempting to balance the budget in the face of a fiscal crisis. Public employment, up to one-third of the formally employed work force, is under fire. Subsidized public services, even if essential, are reduced or privatized... (p. 3).

metrópoles existem dois setores urbanos que estão segregados um do outro. Entre as paredes fortificadas dos condomínios e outras comunidades particulares, indivíduos têm acesso tanto a infraestruturas de água, sistemas de esgoto, elétrica e comunicações, como segurança privada e até às vezes facilidades médicas. Ao mesmo tempo, fora desses espaços protegidos, os residentes enfrentam uma realidade de sistemas de infraestruturas que estão desintegrando-se ou são completamente ausentes.

A urbe ocupa um papel cada vez mais importante como um eixo social, político, econômico e cultural, especialmente considerando que a população metropolitana da América Latina tem aumentado mais de duzentos por cento durante as últimas três décadas. Esse incremento resulta numa geografia humana em que três quartos da população do continente reside nos espaços urbanos (Pedrazzini, 2006). Dentro dessa estrutura, James Holston e Arjun Appadurai (1999) postulam que a cidadania é realizada e ou negada dentro do âmbito metropolitano. De acordo com os dois críticos, “a nação já não é um arbítrio bem sucedido da cidadania. Como resultado, o projeto duma sociedade nacional de cidadãos manifesta-se cada vez mais exaurido e desacreditado (Holston, 1999, p. 2).<sup>6</sup> A identidade nacional – cívica, social, política e cultural – é corroída pelo aumento de disparidades sociais e econômicas entre cidadãos. A disjunção se exacerbou a tal ponto, que os indivíduos não subscrevem a ideia de uma arena cívica, identidade / discurso cultural compartilhado.

No México, a literatura pós-NAFTA (Tratado de Livre Comércio da América do Norte, que entrou em vigor em primeiro de janeiro de 1994), situa suas narrativas, na maior parte, no espaço urbano. Abandonou, assim, o campo e as sombras da Revolução Mexicana, que dominam romances como *Los de abajo* (Azuela, 1915) y *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), e sequer se ocupam com o romance *totalizante*, como encontramos em escritores como Carlos Fuentes (*La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Terra nostra* (1978), *Cristóbal Nonato* (1987). Como destaca Tryno Maldonado na introdução da sua antologia *Grandes hits: nueva*

---

<sup>6</sup> The nation itself is no longer a successful arbiter of citizenship. As a result, the project of a national society of citizens... appears increasingly exhausted and discredited... (p. 2).

*generación de narradores mexicanos* (v. 1, 2008), de maneira geral, a nova geração de narradores mexicanos não escolhe como tema central o México e suas problemáticas como nação, que atormentaram gerações anteriores: “Es un hecho que México no aparece más como tema, ni con mayúsculas, ni como factor de debate ni de tensión en los discursos de estos nuevos autores, como sí lo fue para generaciones anteriores” (Maldonado 14). A nação é substituída pelo espaço da urbe que palpita no fundo das narrativas, e com isso o leitor se encontra num contexto marcado / cicatrizado pelas tensões sociais, econômicas e políticas. Esses escritores se carimbam com a estampilha do desencanto, o cinismo e o fracasso das ilusões. Conforme Maldonado, nos encontramos frente a

Uma geração a qual o país criou, à base de grandes doses de promessas não cumpridas, [...] como uma brincadeira que não tem fim. Se lhes permitiu uma ordem social justa logo depois de uma revolução que, paradoxalmente, terminou por dar à luz ao partido político que governou durante mais de sete décadas. Se lhes prometeram as virtudes lenitivas e purificadoras do neoliberalismo, do primeiro mundo e de uma ordem global... porém disso nada houve... Dessa forma, um belo dia decidiram olhar-se uns aos outros com desconfiança, esconder a cabeça entre os ombros e rir-se de tudo, não fazer nada, abraçar o desencanto, a pouca vitalidade, o ascetismo e o tédio, rir-se sobretudo deles mesmos... (Maldonado, p. 12).<sup>7</sup>

Assim, de acordo com Maldonado, as obras desses autores carecem de uma agenda sociopolítica, tendo optado pela apatia, a indiferença frente à sociedade. Em relação a essa colocação, o crítico literário Ignacio M. Sánchez Prado admoesta Maldonado por seu desejo de encaixar os escritores dentro da categoria de determinada geração, porque “catalogar autores por su fecha de nacimiento es

---

<sup>7</sup> Una generación a quien su país ha criado a base de grandes dosis de promesas incumplidas, [...] como una broma que no tiene fin. Se les prometió un orden social justo luego de una revolución que paradójicamente terminó por dar la luz al partido político que gobernó durante más de siete décadas. Se les prometieron las virtudes lenitivas y purificadoras del neoliberalismo, del primer mundo y de un orden global... Pero de eso nada... De esta forma, un buen día decidieron mirarse los unos a los otros con desconfianza, hundir la cabeza entre los hombros y reírse de todo, no hacer nada, abrazar el desencanto, la poca vitalidad, el ascetismo y el tedio, reírse sobre todo de ellos mismos... (Maldonado p. 12).

anacrónico y falta de creatividad intelectual” (Sánchez Prado, p. 75).<sup>8</sup> Porém, ao mesmo tempo que questiona a possibilidade de entender os narradores jovens como uma geração, mais interessante são as ideias dele sobre esses escritores e suas obras. Na sua avaliação da produção literária mexicana recente,

A deficiência central de *Temporada de caça e Os escravos*, embora sejam romances sintomáticos da narrativa mexicana recente, [...] radica na tentativa de tratar de tema – a desumanização – cuja envergadura intelectual não é alcançada pelo restrito espectro estético e literário presente nesses romances e em boa parte da produção narrativa dos escritores jovens (Sánchez Prado, p. 74).<sup>9</sup>

Concordo com a avaliação de Maldonado a respeito da produção literária atual em ser permeada do desencanto, do engano e do desejo de tratar a desumanização, como destaca Sánchez Prado. No entanto, considero que a avaliação de ambos carece da denúncia da sociedade contemporânea que a literatura atual manifesta e o anonimato que marca muitos dos textos que a nova geração de narradores está produzindo.

A seguir, através de uma breve discussão de alguns dos textos da literatura pós-NAFTA desses autores atuais, farei entrever a minha apreciação da literatura mexicana contemporânea.

*Las noches de Ráda Lounge* (2008), de Juan Larrosa, insere o leitor no mundo da chamada geração X, seguindo um grupo de jovens nos seus experimentos com sexo, droga e a sua relação com o espaço sócio-cultural do seu entorno. O romance elabora uma mapa da existência anímica desses jovens da classe média-alta, enquanto eles se movimentam entre a Cidade do México hegemônica e zonas periféricas da metrópole. Larrosa imita a escopofilia da pobreza e

---

<sup>8</sup> Na introdução, “Del 68 a la generación inexistente”, da antologia crítica *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, o editor José Carlos González Boixo apresenta um questionamento paralelo ao de Sánchez Prado: “que queda en el aire es si realmente se puede hablar de una generación, en el sentido literario, dado que desde el punto de vista cronológico nadie tiene opción a autoexcluirse. De ahí que no sea lo mismo hablar de la generación de los setenta como puro marco referencial en cuanto a la fecha de nacimiento, que de una generación que se siente como tal en cuanto a proyecto literario” (p. 15).

<sup>9</sup> La deficiencia central de *Temporada de caza y Los esclavos*, en tanto novelas sintomáticas de la narrativa mexicana reciente [...] radica en sus intentos de tratar un tema – la deshumanización – cuya envergadura intelectual no es alcanzada por el restringido espectro estético y literario presente en estas novelas y en buena parte de la producción narrativa de los escritores jóvenes (Sánchez Prado p. 74).

a criminalidade que predomina em filmes como *Amores perros* e *Cidade de Deus*, num intento de desestabilizá-la. Em lugar de se centrar no outro masculino réprobo, o romance destaca como as andanças anímicas do grupo são sintomáticas do que Zygmunt Bauman chama de “social homelessness” (orfandade social). A estrutura do romance, que oscila entre várias vozes narrativas e que emula a gíria dos grupos jovens contemporâneos, reflete o senso de desorientação e alienação experimentado pelos personagens do romance. Eles não dialogam uns com outros e somente entram em monólogos solipsísticos alentados pelos meios de comunicação. O texto de Larrosa revela que, conforme a escalação de uma lógica consumista e o hedonismo que acompanham essa racionalidade e obstruem o engajamento social, a definição social da elite ocorre paralelamente às classes subalternas num binário que dissemina a ruptura sócio-cultural.

No *Cuartos para gente sola* (2004) de J. M. Servín, confrontamos com a urbanização disjuntiva, o cenário da cidadania disjuntiva (James Holston, 1998). O protagonista anônimo se move pelas colônias radiais destituídas da Cidade de México, em que se reflete o posicionamento tanto dele como de uma multidão de personagens que se posiciona como *homo sacer* (Giorgio Agamben, 1998) e caem nas fissuras da cidadania disjuntiva. Conforme Isabel Rojo, “[J. M. Servín] propone una alternativa a la literatura hiperrealista mexicana, en la que la oscuridad es luz de la violencia arrebatada de los jóvenes sin esperanza, y la oscuridad, el momento para soñar de las familias divididas”. A comunidade – cívica, política e social – se invalida em face à miséria material e ontológica. Para o protagonista de Servín, a única forma de transcender seu *bare life* (despossuídos social, política e economicamente) (Giorgio Agamben, 1998) e se perder no mundo virtual das *communitas* da televisão e cinema. *Cuartos para gente sola* expõe as bordas desgastadas da sociedade e como a deterioração nos âmbitos cívicos e sociais se perpetua na suspensão dos direitos sócio-políticos inerentes à cidade / cidadania disjuntiva.

*El huesped* (2006), de Guadalupe Nettel: “Comprenda que se trata de salvarse entero con sus carencias, con sus callos, con todo lo que un hombre puede tener de inconsistente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos” – Jean Paulhan.

A narração da Nettel se pode considerar quase *costumbrista* na sua descrição e estilo. A protagonista, Ana, é uma jovem da classe



alta, que desde muito jovem sente dentro dela um outro, La Cosa, que pouco a pouco vai se apoderando da sua pessoa. O romance, contudo, não simplesmente condena esse outro dentro de cada um de nós, porém vai também elaborando uma relação tênue que surge entre as duas, Ana e La Cosa, para perguntar por que às vezes as pessoas fazem coisas que não parecem ter sentido. Paralelo ao desdobramento da protagonista, a cidade também se desdobra. O romance trata de indivíduos tocados pela anomia e os efeitos de seu deslocamento social, material e ontológico na sociedade contemporânea.

Em *Rabia* (2008), de Jaime Mesa, cada vez estamos mais conectados uns aos outros com a presença ubíqua na nossa vida diária do telefone celular, *chats*, *blogs*, *email*, vídeo, internet. Os meios eletrônicos ocupam um papel cada vez mais proeminente no entendimento do sujeito individual e coletivo do seu entorno social, político e histórico. Dessa forma, pode-se arguir que as identidades públicas e privadas estão construídas sobre a premissa do *homo electronicus* (Edgar Morín, 1956), no qual a sociedade e os meios eletrônicos mantêm uma relação dialética que oscila entre virtualização (como a imagem reproduz a sociedade) e atualização (como a sociedade incorpora a imagem). Ao mesmo tempo, parece que, à medida que nosso mundo se volta cada dia mais estabelecido sobre a premissa dos meios de comunicação e cultura eletrônica, o contato entre indivíduos parece cair numa brecha crescente. A existência de Foster, o protagonista narcíseo de *Rabia* de Jaime Mesa, está imersa num vazio enorme que o marca. O protagonista, num intento de abarrotar sua condição anímica, recorre ao mundo virtual, alijando-se da vida real e optando pelos intercâmbios sórdidos que surgem nas salas de *chat*. À medida que ele vai se internando no âmbito de perversões e do prazer instantâneo oferecido pelos intercâmbios sexuais virtuais, a sua vida atual perde sentido. O texto de Mesa interroga os efeitos da tecnologia sobre a identidade do indivíduo, a ruptura dos seus laços com a comunidade e a anomia resultante.

*Recursos humanos* (2007), de Antonio Ortuño, reflete sobre o microcosmo do mundo empresarial como um laboratório das tensões socioeconômicas que afligem a sociedade. Os atores desse teatro absurdo, os funcionários de uma empresa, habitam o ambiente asfixiante duma oficina, onde a ambição, os privilégios de classe, ressentimento, sexismo, as intrigas do amor e engano, e as mesquinhas absurdas correm desenfreadas e regem o ambiente.

O protagonista, Gabriel Lynch, um burocrata amargado da classe média-baixa, quer subir socialmente a qualquer custo. Mesmo consumido pelo ódio que sente pelas classes mais altas, a sua meta é chegar a fazer parte delas. O que se encontra nos desejos dele é o retrato duma sociedade dominada pelo individualismo e erguida sobre o consumo. O aborrecimento que Lynch sente pelo seu chefe, que o leva a prender fogo ao automóvel dele, no começo da narrativa, é a manifestação da violência que resulta dessa lógica.

Os autores discutidos aqui são apenas pequena amostra da rica e diversificada produção literária do México. A literatura pós-NAFTA, mesmo que não tenha como temática as mudanças na política econômica do país, faz, no entanto, entrever os resultados das políticas neoliberais impostas pelo governo no final do século vinte e começo do vinte e um. Nesse contexto neoliberal, o Estado está cada vez mais ausente do setor público, vai sendo substituído pelo mercado. Desse modo, o mercado permeia cada vez mais as esferas sociais e culturais. À medida que isso sucede, a relação entre o Estado e o cidadão é menos significativa, impondo-se a relação do indivíduo com o mercado. Paralelamente a essas mudanças, as comunidades são cada vez mais fraturadas, seja pelas desigualdades, seja pelo individualismo. Assim, o sujeito se encontra num estado precário. As intensas mudanças na sociedade, em especial sua fragmentação, e a anomia dessas resultante, encontram sua representação nos protagonistas da produção literária mexicana atual. Nos textos desses escritores, os protagonistas vagam pelo espaço urbano numa sorte de autoimposta solidão, sujeitos anômicos deslocados do seu entorno.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Malden: Polity, 2004.
- BELLAH, Robert N., ed. *Emile Durkheim: On Morality and Society*. Chicago: University Press of Chicago, 1973.
- DURKHEIM, Emile. *Moral Education*. New York: Free Press, 1961.
- FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London; Newbury Park: Sage Publications, 1991

- FRANCO, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- GONZALEZ BOIXO, José Carlos ed. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2009.
- GRAHAM, Stephen; Simon Marvin. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London; New York: Routledge, 2001.
- HOLSTON, James; Arjun Appadurai. *Cities and Citizenship*. Durham: Duke University Press, 1999.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Post-Contemporary Interventions. Durham: Duke University Press, 1991.
- LARROSA, Juan. *Las noches de Ráda Lounge*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008.
- MALDONADO, Tryno. *Grandes hits*. v. 1. *Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía, 2008.
- MARTENS, Jens. A Compendium of Inequality: The Human Development Report 2005. *Global Policy Forum*, October 2005. Disponível em <<http://www.globalpolicy.org/soecon/inequal/income/indexarticles.htm>>. Acesso em 10/10/2009.
- MESA, Jaime. *Rabia*. México: Alfaguara, 2008.
- NETTEL, Guadalupe. *El huesped*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- ORTUÑO, Antonio. *Recursos humanos*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- PASTOR, Manuel; Carol Wise. State Policy, Distribution and Neoliberal Reform in Mexico. *Journal of Latin American Studies*, 29 (1997): 419-456.
- PEDRAZZINI, Yves; Giselle Unti. *A violência das cidades*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- ROJO, Isabel. Cuartos Para Gente Sola, reseña del libro Cuartos para gente sola de J.M. Servin. *Revista Comunicología@: indicios y conjeturas*, Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, Primera Época, n. 2, otoño 2004. Disponível em <<http://revistacomunicologia.org/index.php?option=comcontent&task=view&id=82&Itemid=92>>. Acesso em 13/1/2010.
- ROTKER, Susana ed; Katherine Goldman. *Citizens of Fear*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. El síndrome de Golo. *Terra adentro*. 120, Octubre-Noviembre (2009): 74-76.
- SERVÍN, J. M. *Cuartos para gente sola*. México: Joaquín Mortiz, 2004.

# Uma literatura fecunda, moderna e aberta ao mundo: a literatura quebequense

*Nubia Jacques Hanciau*

Imaginando-se um país, os escritores tomaram o nome de quebequenses e disseram ao mundo inteiro que fariam, doravante, literatura quebequense. Ora, naquele tempo, como hoje, o Quebec era uma metáfora, e o romance quebequense, uma metáfora da metáfora.

Jacques Godbout.

Há mais de trinta anos o Quebec é um tema de interesse e objeto de estudo para centenas de pesquisadores, de professores e estudantes em todas as partes do mundo.

Robert Laliberté.

Para muitos, trata-se de uma desconhecida, com meio século de vida, aproximadamente, contornos generosos, passado tumultuado. Para outros, uma bela americana, que fala francês com sotaque bem próprio e acena para que nos dignemos a considerá-la além dos clichês usados. Estamos falando da literatura quebequense, que, há uma década (março de 1999), desembarcou em Paris para o 19º Salão do Livro, com sessenta autores convidados e outros tantos que se apresentaram por conta própria. Na ocasião ficou evidente o longo caminho percorrido desde a publicação de *Maria Chapdelaine* (1914), de autoria do francês Louis Hémon, que lida com os mitos correntes à época, romance traduzido em muitas línguas e várias vezes adaptado para o cinema.

L. Hémon, que esteve no Canadá de 1911 a 1913, lá escreveu essa história de amor cujo cenário é o Quebec. Ao exprimir a grandeza humana e a miséria do colono, determinou o cânone do gênero marcado pelo regional e o idealismo da terra, de acordo com

a crítica. *Maria Chapdelaine* tornou-se então símbolo das virtudes tradicionais de um pequeno povo e abriu caminho a outros romances que representam os costumes do campo, inscrevendo-se na corrente mais importante do romance à época, o *romance da terra*. Resignada heroicamente, obediente às vozes dos ancestrais, Maria reza mil ave-marias para que o homem que ama, François Paradis, retorne. Deus, no entanto, não a atende. François morre em uma tempestade de neve. Ela casa-se então com um homem da terra, Eutrope Gagnon, em vez de se deixar seduzir por outro pretendente, Lorenzo Surprenant. Esse, de volta dos Estados Unidos, acena com suas riquezas e com a possibilidade de acesso ao mundo moderno, mas deve ceder o lugar do futuro à “voz do país do Quebec”.

Em breve histórico do romance quebequense, Patrick Imbert entende que é

impossível dissociar a história do romance no Canadá francês e no Quebec de sua subordinação, desde a origem, ao discurso dos críticos, pois é esse que efetivamente determinará o que existe, o que deve ser escrito, separando o que deve ser divulgado e ensinado o que deve ser esquecido (1999, p. 293-303).

Assim, se voltarmos às origens, veremos que os primeiros *avant-textes* são narrativas chamadas *Relations*, inicialmente das viagens de Jacques Cartier (1534), depois de Lescarbot, de Champlain e outros navegadores. São escritos dos descobridores, religiosos e colonizadores de toda espécie, que, nos séculos 16, 17 e 18, colocam em discurso seu espaço-tempo. Esses primeiros autores produziram obras práticas ou descritivas, das quais teoricamente a ficção está excluída, mas já se infiltra na construção dos primeiros personagens da quebecidade literária, que dizem a flora e a fauna, os ameríndios e os recém-chegados nesse novo país, não mais a França, mas Nova França, mais tarde Canadá e Quebec.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Acredita-se que a origem do nome Canada venha da palavra iroquesa *kanata*, que significa aldeia ou povoado. Em 1535, nativos americanos, vivendo na região, utilizaram a palavra para explicar ao explorador francês Jacques Cartier o caminho à aldeia de Stadacona, local onde se encontra atualmente a cidade de Quebec. Cartier utilizou-a não somente em referência à Stadacona, mas a toda a região sujeita ao domínio de Donnacona, então cacique de Stadacona. Por volta de 1547, mapas europeus passaram a nomear essa região, acrescida das áreas que a cercavam, pelo nome Canada. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Canad%C3%A1>>. Acesso em 21/4/2010.

Cada *relator* propõe-se narrar sua própria aventura desde a chegada ao Novo Mundo, muitas vezes movido pelo dever de realizar a indispensável ligação entre a América e a Europa. Em tempos de deriva e dispersão discursivas, improvisam-se historiadores. Os diários e discursos epistolares no século 17 e 18, com destaque para as sete mil cartas da mística Marie de l'Incarnation ao seu filho e a correspondência mundana e romanesca de Elisabeth Bégon ensinam a respeito da sociedade de referência e do estatuto do documento escrito. Cada uma a sua maneira, em séculos diferentes, mais ou menos isoladas, escreviam aos seus queridos, para contar sua aventura espiritual ou dar testemunho daquele tempo. Marie Guyard (nome de solteira de Marie de l'Incarnation) e Elysabeth Bégon ilustram o estado dos lugares. São representações de um verdadeiro braço francês na América. Entretanto, depois da derrota dos franceses em 1759, a vida intelectual entrou em período de profunda letargia, quando a maioria das pessoas instruídas voltou para a França. Muito poucos ficaram para trás, entre eles, camponeses, padres e alguns senhores, limitados à expressão oral de sua tradição comum. Salienta-se aqui a importância das lendas, como a dos Cadieux, significativa, se considerarmos seu tema: ferido de morte, o desbravador das florestas (*le coureur des bois*) teria cavado sua cova e nela escrito, com a casca da árvore mais próxima, a narrativa de seus últimos momentos antes de dormir para sempre sob as folhas do bordo e sob a neve.

Era necessário preencher as noites durante o longo inverno, enquanto os navios não traziam notícias da Europa. Desempenharam papel capital nesse tempo as canções populares vindas da França, entoadas pelos viajantes e canoieiros espalhados pelo continente. Registraram-se igualmente curtas narrativas que deixaram múltiplos vestígios nos jornais impressos a partir de 1764, com a chegada da imprensa em Quebec, que marca o início da colônia inglesa.

---

A cidade de Quebec é a única entre o Canadá e os Estados Unidos, cujos muros ainda estão de pé. O nome da cidade, bem como o da província, vem de uma palavra de origem algonquina, que significa passagem estreita. Isso porque a largura do Rio São Lourenço na região da cidade de Quebec é de apenas 800 metros. Seu nome oficial é Québec, usado pelo governo provincial e federal, tanto em francês quanto no inglês. No francês, a província é chamada de Le Québec, enquanto a cidade é simplesmente Québec. Disponível em <<http://www.mundi.com.br/Wiki-Quebec-266432.html>>. Acesso em 2/12/2009.

Ainda na arqueologia do literário quebequense, Bernard Andrès recorre à memória longa, para reforçar a ausência de instituições literárias constituídas no período, e mesmo antes da Revolta dos Patriotas, em 1837. No entanto, desde o início dos anos 1830, uma nova identidade canadense francesa afirma-se, inspirada nos exemplos da Nova França do período anterior à conquista inglesa e ao tratado de Paris de 1763.

O clero ultramontano ou ultratradicionalista reafirma nesse período uma ordem em que domina o princípio da autoridade em detrimento dos princípios republicanos e democráticos norte-americanos pregados pelos patriotas de 1837. É precisamente nesse ano que os dois primeiros romances canadenses franceses são publicados, embora nenhum deles mencione a Revolta dos Patriotas ou se engaje a favor de uma tomada de posição identitária. Não obstante, ambos são rejeitados pela instituição literária, dominada pelo clero desde a metade dos anos 1840. O primeiro romance, do ponto de vista cronológico, *Les révélations du crime ou Cambray et ses complices* (*As revelações do crime ou Cambray e seus cúmplices*) (1837), de François Réal Angers, põe em cena crimes ímpios – roubos em igrejas, assassinatos – motivados pela ambição material. O criminoso, comerciante de madeira e não um pobre, não agrada à Igreja, tampouco aos defensores do liberalismo econômico, o que explica a obra não ter sido reconhecida como o primeiro romance, ainda que publicada três meses antes de *L'influence d'un livre* (*A influência de um livro*), de Philippe Aubert de Gaspé filho, tendo por base um *fait divers* local, usado para conduzir o leitor ao mundo dos contos orais e das lendas, que se estendem até o misterioso Labrador.

Canadense em espírito e conteúdo, *L'influence d'un livre* acabou sendo considerado o primeiro romance, seguido em sua visada ideológica pelos romances agrícolas, caracterizados por grande riqueza sociológica e linguística: *La terre paternelle* (*A terra paternal*) (1846), de Patrice Lacombe, exalta a agricultura, o desmatamento e a religião católica, e faz a defesa contra as ameaças do Canadá inglês e as “abominações satânicas” do regime republicano e democrático dos Estados Unidos; *Charles Guérin* (1846), de Pierre-Joseph-Olivier Chaveau, ao criticar a dinâmica social ameaçada notadamente por estrangeiros, propõe uma forma de utopia católica centrada na defesa da língua e da comunidade rural; os dois volumes de Antoine

Gérin-Lajoie, *Jean Rivard et le défricheur canadien (Jean Rivard e o desbravador canadense)* (1862) e *Jean Rivard économiste (Jean Rivard economista)* (1864), trazem por sua vez um texto didático em que se misturam descrições, listas de contas, reflexões moralizadoras e diretivas pedagógicas, representantes do ideal da sociedade e do romance daquele tempo.

Jacques Allard, ao apresentar o gênero que dominará a expressão do século 20 no Ocidente e no Quebec, divide o percurso temático e estético do romance em três tempos: romance primitivo (1534-1904), romance moderno (1904-1965) e romance pós-moderno (1965 até hoje). Dois agrupamentos textuais fornecem o tema e a forma à prosa narrativa que constitui o romance primitivo: a grande narrativa colonial (1534-1837) e o romance canadense (1837-1904).

A melhor síntese da segunda fase do romance primitivo, chamada romance canadense, encontra-se em *Les anciens canadiens (Os antigos canadenses)* (1863), que já não trata do desbravamento do solo, da indústria agrícola, da defesa e ilustração da língua francesa ou da fé católica; também não representa o clássico romance balzaquiano ou vitoriano, de que se ressentem alguns leitores puristas que invocam o cânone francês do século 19. No entanto, faria emergir na cena literária quebequense um romance impuro, que mistura lembranças e fatos reais – impureza anunciada desde o primeiro capítulo pelo próprio autor, Phillipe Aubert de Gaspé, pai. Escritor cultivado, Gaspé propõe uma mistura narrativa, que entra na grande história pelas arestas, insurge-se contra a doutrina estabelecida e busca seu próprio prazer: o de contar os velhos tempos, falar a respeito das canções, das danças, dos ritos pagãos e religiosos, das grandes batalhas, sem esquecer suas tristezas ou as de sua nobre família, arruinada pela conquista inglesa.

*Angéline de Montbrun* (1884), de Laure Conan, nome importante na romanesca canadense de expressão francesa, é considerado o primeiro romance escrito por uma mulher no Quebec. Livro parcialmente autobiográfico, arquetípico da luta do imaginário feminino aprisionado “na Casa do Pai”, segundo Patrícia Smart (1990, p. 45), *Angéline de Montbrun* é das poucas obras que escaparam da autoridade do clero. Após *Les anciens canadiens*, surgiram outros romances históricos em que se apagaram a voz pessoal e a liberdade inerente ao grande gênero primitivo, conforme atesta Laure Conan.



Atravessando rapidamente o tempo do romance moderno, depois de distinguirmos o já citado *Maria Chapdelaine* (1914), cabe sublinhar que até os anos 1940 a família Chapdelaine representava o modelo de família ideal, fiel ao passado de uma raça “que não sabe morrer”, citação retomada inúmeras vezes em narrativas conformes à realidade quebequense. Entre elas destacam-se *Menaud, maître draveur* (*Menaud, mestre madeireiro*) (1937), de Felix-Antoine Savard, *Trente arpents* (*Trinta acres de terra*) (1938), de Ringuet (Philippe Panneton), *Terre paternelle*, de Patrice Lacombe, que, em 1846, abre o ciclo do romance da terra. Todos reforçam a tendência enraizada nos valores tradicionais, que prossegue em *Le survenant* (*O inesperado*) (1945), de Germaine Guèvremont, e sobretudo em *Un homme et son péché* (*Um homem e seu pecado*) (1933), de Claude-Henri Grignon, cujo personagem, Séraphin Poudrier – um avaro caricato –, fez a alegria dos ouvintes de uma série de programas radiofônicos muito populares. Foram vendidos mais de cem mil exemplares desse livro, levando a entender que, apesar do peso da seriedade clerical tradicional, ao utilizarem a caricatura com tendência à paródia, os autores conseguem criticar em seus escritos uma ordem que parece ser, mas não é imutável, no âmbito de uma sociedade que se apresenta – desde o fim dos anos 1920 – mais urbana do que rural.

Nesse momento, uma desordem geral se prepara como consequência da Segunda Guerra Mundial e também como fruto da comoção que representou o panfleto *Refus global* (*Recusa global*) (1948), de Paul-Émile Borduas (e coassinatários), que recusa o tradicionalismo em plena época do Primeiro-Ministro da União Nacional, Maurice Duplessis, e seu regime autoritário (1936-1938 e 1944-1959).

Os apóstolos da independência ou da liberação nacional aliam-se em torno das publicações das edições *Parti-Pris*, correntes em que socialismo, nacionalismo e luta de classes caminham juntos em reinterpretação das ideias de Fidel Castro e Che Guevara.

No que diz respeito à qualidade da escritura, salienta-se sobretudo a de Jacques Ferron, cujas posições independentistas e socialistas são textualizadas em paralelo à escritura lúdica, caracterizada por um imaginário próximo ao surrealismo. É o caso de *La nuit* (*A noite*) (1965), versão curta do romance que, retrabalhado,

teve seu volume duplicado com *Les confitures de coing (Doces de marmelo)* (1972),<sup>2</sup> considerado um dos mais belos livros da época. A obra de J. Ferron aponta para um duplo aspecto, moral e estético ao mesmo tempo: a liberdade de escrever e a exigência da história e sua conformidade ao destino coletivo.

Chegamos ao realismo urbano, representado por *Au pied de la pente douce, (No pé da suave descida)* de Roger Lamelin (1942), e *Bonheur d'occasion (Felicidade a pouco preço)*, de Gabrielle Roy (1945), esse um dos maiores êxitos do romance urbano, o primeiro no Quebec a colocar em cena personagens com problemas típicos da cidade. A trama focaliza uma família pobre que vive em bairro pouco favorecido do baixo Montreal, onde se luta pela sobrevivência cotidiana. O local serve de palco para a história de amor, cuja expectativa é reprimida por determinantes econômicos e ideológicos. A vontade de abordar problemas que oprimem socialmente os menos favorecidos manifesta-se igualmente na obra da renomada Marie-Claire Blais, cujo romance, *Une saison dans la vie d'Emmanuel (Uma estação na vida de Emmanuel)* (1965), premiado na França, parodia constantemente o romance da terra. De fato, a autora inverte os temas tradicionais que idealizam a vida no vilarejo, fazendo deste um inferno econômico e um lugar de obscurantismo.

Vê-se finalmente o romance canadense-francês delinear seu tempo: citadino, engajado às ideias e ao real cotidiano, crítico. Se há dificuldade em fazer valer essa nova realidade, ela é tributária da ideologia que prevaleceu até os anos 1960, quando o Quebec esteve confinado pelo governo ultraconservador, pelo clero à moda antiga e pela ignorância crassa, hoje repertoriados como período da “grande escuridão”. Nem J. P. Sartre, nem S. de Beauvoir nem outros clássicos mais sulfurosos em moda eram permitidos em tempos do reinado da censura. Só depois da morte de Maurice Duplessis, em

---

<sup>2</sup> Além das experimentações intertextuais dos anos 1970, emergem duas tendências: a insistência na produção de livros que se tornem virtualmente *best-sellers* ou possam ter seu conteúdo explorado pela mídia. É o caso de *Le matou (O bichano)* (1981), de Yves Beauchemin, que situa a problemática da evolução social do campo à cidade no contexto das relações econômicas; e a saga *Les filles de Caleb (As jovens de Caleb)* (1984), de Arlette Cousture, que evoca as difíceis condições de uma professora no campo. Desse último, foram vendidos mais de 750.000 exemplares, principalmente na França, e foi encenada uma minissérie televisiva no Quebec. Além dessa literatura voltada para o mercado e para a exportação, verifica-se a construção de outra, de questionamento existencial de alcance internacional.

1959, e de um vasto movimento de emancipação, é que as letras se arejaram, as edições realmente tomaram impulso e foram criadas estratégias para abolir os códigos *oficiais*, abrindo espaço então para os enriquecedores processos de mestiçagem, hibridação e heterogeneidade, na busca de criar espaços de habitabilidade e fundar um lugar de enunciação quebequense.

Chega-se à nova modernidade depois de 1965, ao chamado romance pós-moderno, agora sob a denominação de romance quebequense, em que se salienta, além do já citado J. Ferron, Hubert Aquin, em *Prochain épisode* (*Próximo episódio*), que representam claramente as ambições do novo romance: aquele que se inventa, faz sua independência e não se contenta mais em ser simples reprodução. Ao preferir a improvisação no desenrolar associativo, fílmico ou fantasmático da ação narrada, H. Aquin fragmenta a narrativa, multiplica pontos de vista para contar a história de um anônimo montrealense revolucionário, que, conduzido a uma clínica psiquiátrica após atentado frustrado, encontra sua vocação de escritor. Essa bizarra figura, ao querer aliviar o tédio, projeta-se nesse romance de espionagem desenvolvido na Suíça, encerrado em Montreal, tipicamente pós-moderno em sua montagem.<sup>3</sup>

O ludismo e a inventividade do romance de H. Aquin prosseguem nos anos 1970, marcando avanços e recuos na narrativa popular. Testemunha disso é *La grosse femme d'à côté est enceinte* (*A mulher gorda ao lado está grávida*), de Michel Tremblay (1978), entre outras obras que surgiram na década seguinte: *Le matou* (*O bichano*) (1981), de Yves Beauchemin,<sup>4</sup> e *L'ombre de l'épervier* (*A sombra do gavião*) (1988), de Noël Audet,<sup>5</sup> para citar apenas alguns.

---

<sup>3</sup> *Prochain épisode* – romance paralelamente autobiográfico – textualiza toda uma teoria do literário e do político sobre fundo de filosofia do romance. O protagonista aparenta ser um escritor que se tomava por uma encarnação do seu país e até mesmo da própria obra literária.

<sup>4</sup> Romance *best-seller* da francofonia, *Le matou* responde plenamente ao gosto dos tempos, vencendo o complexo do miserabilismo que aureolou o escritor quebequense durante muito tempo. Aqui é a história de Florent Boissonneault, jovem montrealense que sonha possuir seu próprio restaurante. Eis que Yves Beauchemin, além do sucesso literário e financeiro, consegue colocar um livro quebequense na vitrine do sucesso internacional e levá-lo às telas.

<sup>5</sup> Depois de *Refus global*, muitos escritores publicaram obras que se baseiam em reflexões próximas do surrealismo. É o caso de Claude Gauvreau, cujos textos originais utilizam constantemente o imprevisto. Exemplos: o romance *Beauté baroque* (*Beleza barroca*) (1952) e o texto teatral *Faisceau d'épingles de verre* (*Feixe de alfinetes de vidro*) (1961), entre outros, que chegam ao ponto de destruir a estrutura das palavras na direção da glossolalia e do hermetismo total.

A modernidade alcançada no Quebec com a Segunda Guerra Mundial foi substituída rapidamente pela mistura dos gêneros e pela hibridação dos discursos em contato ativo e direto com um pós-modernismo que contempla o diferente, o múltiplo, o movimento. Mestre do intertexto, Réjean Ducharme deve ser incluído nesta breve retrospectiva histórica, pois conduz a um texto duplo, que propicia leituras em diversos níveis e várias significações em obra de verdadeira explosão escritural e lúdica, que contempla dois dos aspectos mais interessantes do intertexto: o anagrama e o pastiche.<sup>6</sup>

A partir dos anos 1960, as mulheres ganharam importância cada vez maior, não apenas na sociedade, mas nas profissões e no domínio da literatura. “A literatura muda. Ouve-se uma voz de mulher. Durante longo tempo essa voz foi abafada, camuflada. É um som muito puro que vê o dia. Uma voz nova” (Hanciau, 1999, p. 309), diz Anne Hébert, provavelmente a mais célebre escritora quebequense. Seu sucesso foi conquistado como poetisa, dramaturga, contista, mas notadamente como romancista. Falecida em 2000, a francofonia perdeu naquele ano um de seus ícones: a obra de A. Hébert compreende mais de noventa títulos e muitos prêmios literários. Os mais conhecidos: *Kamouraska* (1970), que lhe valeu dois desses prêmios, *Les enfants du Sabbat (Os filhos do sabá)* (1975) – um dos três prêmios Gouverneur Général que arrebatou – e *Le premier jardin (O primeiro jardim)* (1988). Seu último romance, *Un habit de lumière* (1999), em inglês *A suit of light*, se traduzido para o português poderia intitular-se *Enfeitado de luz*.

A problemática feminista desenvolvida por Marie-Claire Blais foi retomada por autores como Nicole Brossard, em *L'Amèr (O amargo)* (1977), ou por Louky Bersianik, cujo *Pique-nique sur l'Acropole (Piquenique na Acrópole)* (1979), charge profunda com relação aos *a priori* do *Banquete* de Platão, foi fundador de uma racionalidade monopolizada pela ordem masculina. As escritoras interagem levando em conta a contrapartida canadense inglesa e as obras de outras mulheres no resto do Canadá.

---

<sup>6</sup> O conjunto da obra de R. Ducharme, de *L'Avalée des avalés* (1965) a *Dévalé* (1990), foi recusado no Quebec por ser ousado demais; apesar disso foi publicado em Paris.

*Les deux solitudes* (*As duas solidões*), das quais falava o escritor canadense inglês Hugh McLennan (1945), foram rompidas por nova abordagem que escapa aos limites tradicionais fundados sobre a oposição linguística, com a criação de novos tipos de solidariedade pelas mulheres, que quebraram muitos tabus e propuseram renovadas formas de escritura e de solidariedade social e individual.<sup>7</sup>

### **Hoje, qual a função do escritor quebequense?**

Para Maurice Lemire, os escritores no Quebec nestes últimos anos estão mais atuantes do que nunca. Isso se verifica em seu engajamento político, através do reconhecimento da literatura pelo Estado, pela crítica e pelos leitores. Não se deve, contudo, esquecer que foi nos anos 1960, com a criação do Ministério da Cultura e a política do livro que se estabeleceu o desenvolvimento e o estímulo ao mundo literário que se registram na atualidade (Lemire, 1997, p. 7). Essa viabilidade da literatura quebequense, na verdade, aconteceu bem antes, em 1876, quando a Instrução Pública decidiu premiar os livros canadenses. Os editores abandonaram então a publicação de jornais para se consagrarem à impressão de livros; as livrarias iniciaram a comercializar, e as bibliotecas a comprar. A escola ainda hoje desempenha também papel primordial na difusão da literatura: professores de todos os níveis inscrevem as obras em seus programas e promovem as vendas, uma das principais causas da renovação da classe letrada e da democratização do ensino, associada às reformas propostas pelo Ministério da Educação.

Se desde os anos 1940 preparava-se uma ebulição cultural que culminaria com a Revolução Tranquila, foi igualmente de grande importância a tribuna oferecida pela Sociedade Televisão Rádio Canadá (1952), que injetou sangue novo na vida cultural e permitiu ao público – através da televisão (entrevistas, intervenções, mesas-redondas) – obter informação de maneira crítica, participando dos acontecimentos.

---

<sup>7</sup> Cf. HANCIAU, Nubia; CAMPELLO, Eliane; SANTOS, Eloína Prati dos (org.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: FURG, 2001.

É inegável que a oposição do clero ao livro e à leitura deixou consequências negativas na vida literária da província; muitos passaram diretamente da tradição oral à televisão, sem frequentar os impressos. Em vários lares, até hoje, a mídia supre a inexistência de jornais, revistas e livros, mesmo que o ensino e a escolarização tenham feito crescer sensivelmente o número de leitores virtuais.

Foi nos anos 1950 que os poetas do país tomaram a palavra e formularam o sonho nacionalista; a poesia e a música foram importantes alavancas para mobilizar a alma popular.<sup>8</sup> Gaston Miron, Gilles Vigneault, Félix Leclerc mostraram o caminho a muitos que, mesmo tendo escrito para sua *tribu*, em segredo ou não, esperavam receber a consagração parisiense. Anne Hébert, Jacques Poulin, Jacques Godbout, Réjean Ducharme preferiam ser publicados no mercado francês e estão entre os raros que conseguiram impor-se ao leitorado que, até pouco tempo, conhecia apenas *Maria Chapdelaine*. A longa tradição da aristocracia que marcou durante três séculos a evolução do francês na Europa acentuou a distância que separava a língua dita literária da modelada pelos habitantes do Canadá, depois do século 17.

Para quebequenses ainda habituados ao passado colonial, a história escreve-se alhures, e os acontecimentos são ecos dos eventos europeus. Na verdade, a literatura francesa continua sendo ainda a referência. Tão logo a literatura quebequense tomou forma, ganhou certo destaque, ela foi buscar legitimação no exterior. Assim aconteceu com as escritoras Gabrielle Roy, Antonine Maillet e Anne Hébert. Assim acontece hoje com Dany Laferrière, na esteira do pensamento de muitos críticos que consideram erro preferir a literatura local em detrimento das obras-primas da literatura universal. Essa situação, se não houvesse as variantes atuais, do ponto de vista literário, manteria o Quebec na condição de colônia.

Se hoje alguns estudantes ignoram a produção contemporânea e ainda os clássicos da literatura tradicional, em contrapartida conhecem as recentes produções da literatura estadunidense, sul-americana e até mesmo francesa. O *corpus* delimitado que toda pessoa cultivada deveria conhecer não se impõe mais. O escritor

---

<sup>8</sup> Cf. HANCIAU, Nubia; DION, Sylvie; NEIS, Ignacio (org.). *Pequena antologia da poesia quebequense*. Rio Grande: FURG, 2009.

pode escolher seus autores e lhes dedicar culto exclusivo. A cultura literária dispensada pelo ensino atual distingue-se menos pelo conhecimento de um *corpus* canônico do que pelo aprofundamento da reflexão sobre o ato de escrever. Assim, a nova geração tem concepção diferente da literatura e não mais compartilha do mesmo sistema de referência das gerações anteriores.

Nos anos 1970, o governo restituiu aos leigos a autoridade no ensino. Consideráveis investimentos multiplicaram universidades, cegeps (colégio de ensino geral, situado entre o secundário e a universidade) e escolas polivalentes. Postos se abriram, e escritores famosos puderam conciliar o ensino universitário, seu ganha-pão, com a escrita ficcional e crítica, exercendo considerável influência na evolução da literatura. Em sua maior parte, os adeptos das novas teorias dedicam-se a dissecar o fenômeno literário para desconstruir todas as fases da criação. Lise Gauvin, professora na Universidade de Montreal e escritora, observa que, ao mesmo tempo criador de sentido e analista, o professor-escritor desenvolve a hiperconsciência do fenômeno literário, passando a ser o grande pregador do novo culto, o inventor de uma linguagem particular.

Se nos anos 1980 os postos universitários tornaram-se mais raros, os cegeps revelaram-se meios favoráveis à escrita, recrutando os mais jovens, os vanguardistas. Outros não menos famosos trabalham em casas de edição.

Voltando ao âmbito da poesia, os melhores poetas, Nelligan, Saint-Denys Garneau, segundo Pierre Nepveu em *L'écologie du réel (A ecologia do real)* (1988), são emblemáticos da literatura catastrófica a curto prazo. Frustrada por não ocupar o primeiro lugar no cenário universal, a literatura vinga-se na própria literatura, esforçando-se por destruí-la. Esse novo tipo de formação fecha o campo literário, ameaça o equilíbrio de um mercado tão pequeno, a exemplo do Quebec.

Foi ainda durante os anos 1970 que o romance suplantou a poesia como gênero literário. Para Northrop Frye (*Anatomia da crítica*), em 1969, “escrevem-se poemas porque poemas foram lidos”. Os mais novos sabem que escrever é uma profissão que se aprende, sobretudo depois que as universidades estabeleceram suas normas.

Nas décadas de 1970-90 os escritores tinham, em geral, formação superior à de seus predecessores, muitos deles com especialidade em literatura ou criação literária.

Foi também nessa época, garante Yolande Villemaire, que o Quebec viveu a “idade da prosa”, mais conveniente à liberdade. Romancistas renomados aperfeiçoaram sua técnica. *Kamouraska*, de Anne Hébert (1970), distingue-se pela rara qualidade da escritura, mas conserva uma organização convencional. Será mais tarde, em *Les fous de Bassan (Os gansos selvagens de Bassan)* (1982), que a autora adotará o código da pluralidade de vozes preconizado pelo Pós-modernismo, contando a mesma história pela voz de cinco narradores diferentes, com pontos de vista singulares e estilos particulares, testemunha da vontade de renovação da autora. Um pouco antes, nos anos 1960, ressurgiu a narrativa fantástica – que já entusiasmara os leitores do século 19 –, nova forma de escrita praticada por André Carpentier, Marie-José Thériault e Michel Lord. Conhecedores da teoria do gênero, eles dominam os mecanismos, fazendo oscilar suas narrativas entre o insólito, o mágico e o maléfico. Mais uma vez Anne Hébert legitima o gênero com *Les enfants du sabbat* (1975) e *Héloïse* (1980). Uma década mais tarde, certamente por influência das vizinhas estadunidenses, se observou mudança significativa no terreno da escrita feminina e das minorias. As mulheres, os grupos étnicos, os negros e os homossexuais exprimem sua dissidência e reclamam direitos iguais. Essa nova estratégia identitária propõe-se legitimar a diferença e consagrar o direito à alteridade. As feministas não desejavam apenas obter a igualdade jurídica e econômica, mas evacuar o mundo patriarcal que habitava seu imaginário para substituí-lo por outro concebido à sua imagem e semelhança.

Segundo essa nova geração de mulheres deve-se reinventar a língua, menos para restabelecer a ordem do que para constituir um mundo próprio, estabelecendo assim uma espécie de sindicato em defesa e promoção da identidade feminina.

Durante os anos 1990, novos escritores deram orientação diferente ao romance, não mais buscando subverter a narrativa nem jogar com as palavras. Algumas vezes a intriga pouco importa. O objetivo é comunicar os estados da alma de vidas degradadas pelo álcool, sexo e drogas.



Por outro lado, país aberto, primeiro no mundo a proclamar-se oficialmente multicultural, é impossível conceber o Canadá e o Quebec sem levar em conta a questão da migração. Graças ao sangue novo trazido por imigrantes que chegaram ao país, a literatura canadense de expressão francesa foi irrigada por esses novos imaginários que renovaram a língua e as fontes de inspiração, cedendo espaço a uma literatura universalista, eclética, caracterizada por representações inéditas, imagens diferentes, ritmos e olhares novos, que muito devem aos fluxos migratórios.

Ao considerarmos que os processos migratórios são multidimensionais, dinâmicos, e que eles comportam interações complexas, nas quais contam fatores políticos, sociais, culturais, do meio ambiente e individuais, veremos que no Canadá essas complexidades são submetidas com frequência a exame em seu conjunto, em estimulante contexto de trocas e debates pluridisciplinares e interdisciplinares, os quais têm desencadeado estudos, políticas e leis que visam a definir o pluralismo do país e sua diversidade cultural, temas-objeto de várias publicações (Hanciau, 2006, p. 100).

Se a problemática relação do sujeito com seu espaço cultural, seus contornos históricos ou imaginários e o discurso que os toma por objeto constituem o ponto de observação privilegiado para as interrogações identitárias que caracterizam uma das correntes do romance quebequense contemporâneo, essa mesma problemática associa-se, a partir dos anos 1980, à produção de escritores que imigraram, e que, em sua orientação, englobam práticas literárias múltiplas, que dão conta das novas tensões por meio de uma incessante reconfiguração, que Pierre Nepveu denomina de “escritura migrante”:

‘Escritura migrante’ [...], preferencialmente à ‘imigrante’, esse último termo me parecendo muito restritivo, acentuando a experiência e a realidade da imigração, da chegada ao país e sua difícil habitação (o que efetivamente numerosos textos contam ou evocam), enquanto ‘migrante’ enfatiza muito mais o movimento, a deriva, os múltiplos entrecruzamentos que suscita a experiência do exílio. ‘Imigrante’ é uma palavra com alcance sócio-cultural, enquanto ‘migrante’ tem a vantagem de apontar em direção a uma prática estética, dimensão evidentemente fundamental para a literatura atual (Nepveu, 1988, p.199).

*La Québécoise*,<sup>9</sup> primeiro romance de Régine Robin – nome representativo da chamada literatura migrante do Quebec, autora de ensaios relevantes a respeito dos conceitos de origem, memória e construções identitárias na Pós-modernidade – explora as possibilidades de uma das suas “escritas de vida”, situando-se entre as obras ficcionais mais representativas dessa produção. Nesse romance, R. Robin oferece ao leitor rico terreno para abordar a questão das des-continuidades inerentes ao imaginário e ao discurso i/migrante. Romancista e ensaísta, ela é uma das primeiras autoras a propor em seus trabalhos a valorização da migrância e sua justificativa discursiva.

Com semelhantes características encontra-se a premiada obra do citado D. Laferrière, escritor de origem haitiana, que vive entre Montreal, Haiti e Estados Unidos. D. Laferrière declara-se ambicioso demais para pertencer a um só país. Para sublinhar esse seu lado universal, a universitária austríaca Ursula Mathis-Moser assina o primeiro estudo aprofundado que lhe é consagrado ao abordar seus romances em *Autobiographie américaine* (*Autobiografia americana*), sob o tema geral da deriva espacial (da cidadezinha à metrópole) e temporal (os diversos tempos da narrativa), desvelando os jogos da intertextualidade e da autoficção que subjazem a essas narrativas. A americanidade do autor é confirmada em seu percurso iniciático, que constitui a passagem de Porto Príncipe, capital do Haiti, onde nasceu em 1953, à Petit-Goâve, onde viveu, Montréal e Miami, errância que o aproxima da hibridação, da mistura, da mestiçagem. Seu primeiro livro, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (*Como fazer amor com um negro sem se cansar*) data de 1985. Romance humorístico, mas também filosófico e sociologicamente pertinente no contexto do Quebec e do Canadá multiculturais, coloca em cena as difíceis relações entre um negro e as quebequenses francófonas e anglófonas. Em *Je suis fatigué* (*Estou cansado*) (2001), o escritor manifesta seu cansaço de tudo.

Do Brasil imigrou ao Quebec o psicólogo aposentado e pintor Sergio Kokis, que fez da língua francesa seu laboratório de escritura e hoje se situa entre os expoentes da literatura quebequense. Seu

---

<sup>9</sup> N. da autora: composição neológica formada pela junção da palavra *québécoise* (quebequense) com o adjetivo *coite* (calada).

primeiro romance, *Le pavillon des miroirs* (A casa dos espelhos) (1994), traduzido para o português, foi saudado pela crítica e obteve quatro grandes prêmios literários.<sup>10</sup> Com *La gare* (A estação) (2005), seu décimo quarto romance, Kokis recebeu o *Prix littéraire France-Québec: prix des lecteurs*. Nesse livro um homem viaja com a mulher e o filho em um trem. Logo depois da parada imprevista em uma estação aparentemente abandonada ele desce para “esticar as pernas”. Ao retornar à plataforma não há mais trem. Sem nenhum meio de comunicação ele caminha até o vilarejo vizinho. Nesse universo fechado, adornado de personagens pitorescos, o absurdo da situação o levará ao questionamento sobre a sensação de ser estrangeiro, de estar só em outro lugar, de incerteza a respeito da vida e do futuro.<sup>11</sup>

A presença do internacional também se faz sentir em Nancy Huston. Nascida em 1953, em Calgary, província de Alberta, N. Huston é prolífica autora em língua francesa e inglesa. Ela vive na França desde os anos 1970 (assim como viveu a quebequense A. Hébert). Muito premiada, N. Huston escreveu, além de vários romances a partir de *Variations Goldberg* (1981), provocadores e ecléticos ensaios, entre eles *Espèce fabulatrice* (*Espécie fabuladora*) (2007), também traduzido para o português, obras que lhe valeram prêmios e a colocam hoje na cena literária francesa como um dos nomes mais reconhecidos. Traduzida em muitas línguas, a escritora ingressou no cenário literário brasileiro com *Marcas de nascença* seguido por *Dolce agonia*, publicados pela L&PM, respectivamente em 2007 e 2008.<sup>12</sup>

Ainda na esteira das escrituras migrantes, o italiano-montrealense Antonio d’Alfonso frisa, em *Avril ou l’anti-passion* (*Abril ou a anti-paixão*) (1990), romance profundamente marcado por uma poesia discreta, que “não há país puro, nós somos todos de outro lugar”.

---

<sup>10</sup> Prix de l’Académie des Lettres du Québec, 1994; Grand Prix du livre de Montréal, 1994; Prix Québec-Paris, 1994, e Prix Desjardins du Salon du livre de Québec, 1995.

<sup>11</sup> Entre suas numerosas publicações, destacam-se *Le magicien* (O mágico) (2002), *Les amants d’Alfama* (*Os amantes de Alfama*) (2003), *L’amour du lointain* (*O amor do além*) (2004), *Le fou de Bosch* (*O louco de Bosch*) (2006), *Le retour de Lorenzo Sánchez* (*A volta de Lorenzo Sánchez*) (2008).

<sup>12</sup> Sobre N. Huston, cf. artigos, resenhas de seus romances e ensaios em <[www.revistabecan.com.br](http://www.revistabecan.com.br)> e em HANCAIU, Nubia. *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas*. Rio Grande: FURG, 2001.

R. Robin, D. Laferrière, S. Kokis, N. Huston, A. D'Alfonso, entre tantos outros, são atores de primeira linha no concerto dos povos que compartilham o uso do francês para tratar de temas que dizem respeito a todos os indivíduos, homens e mulheres. São reconhecidos no Quebec de hoje, que se situa na encruzilhada de influências, tanto americanas quanto europeias, e nela encontram eco em suas escolhas estéticas; são reconhecidos mundialmente pela originalidade, amplitude e bem-sucedida integração à interdisciplinaridade.

## Referências

- ALLARD, Jacques. *Le roman du Québec: histoire, perspectives, lectures*. Montréal: Québec Amérique, 2000.
- ANDRÈS, Bernard. *Coerção e subversão: o Quebec e a América Latina – ensaio sobre a constituição das letras*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- BERND, Zilá. Os estudos francófonos no Brasil: um breve histórico. In HANCIAU, Nubia; BÉLANGER, Alain; DION, Sylvie (org.). *A América francesa: introdução à cultura quebequense*. Rio Grande: FURG, 1999.
- IMBERT, Patrick. Instituição literária e romance. In HANCIAU, Nubia; BÉLANGER, Alain; DION, Sylvie (org.). *A América francesa: introdução à cultura quebequense*. Rio Grande: FURG, 1999.
- HANCIAU, Nubia. A representação da mulher na obra romanesca de Anne Hébert. In HANCIAU, Nubia; BÉLANGER, Alain; DION, Sylvie (org.). *A América francesa: introdução à cultura quebequense*. Rio Grande: FURG, 1999.
- \_. Esses escritores vindos de longe... Passagens obrigatórias pela escritura migrante do Canadá francófono. In BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilda Ferreira (org.). *Literatura e imigração: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- LALIBERTÉ, Robert. *À la rencontre d'un Québec qui bouge*. Introduction générale au Québec. Paris: CTHS, 2009.
- NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel*. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Montréal: Boréal, 1988.



# Literatura canadense de língua inglesa

Eloína Prati dos Santos

*O Canadá inglês primeiro foi parte da natureza selvagem, depois parte da América do Norte e do Império Britânico, e então parte do mundo.*<sup>1</sup>

Northrop Frye, 1995, p. 221.

*Devo dizer que há algum tempo deixamos de tentar isolar o gene da canadianidade. Em um país de milhares de milhas de largura e quase o mesmo de altura, que cobre terrenos tão diversos quanto o ártico gelado, as pradarias, a floresta tropical da costa oeste e as rochas da Terra Nova; no qual cinquenta e duas línguas indígenas são faladas – nenhuma delas o inglês – e mais ou menos uma centena de outras estão em uso; [...] é meio difícil de apontar tal coisa.*

Margaret Atwood, 1995, p. XIII.

Para entender a literatura canadense de língua inglesa é preciso levar em conta a questão central da identidade nacional, passando pela diversidade das identidades regionais, a história, a geografia e o clima do país, bem como a dinâmica de sua multiculturalidade. O Canadá sempre foi um país dividido por regiões, línguas, etnias, mas, apesar da preocupação permanente com a integridade, a coesão e a identidade nacionais, da lenta evolução da canadianidade ao longo dos séculos, o país encontrou elementos e símbolos unificantes que norteiam sua cultura.

William Louis Morton (1908-1981) aponta quatro fatores relevantes na história canadense: o caráter boreal, a dependência à histórica, o governo monárquico e um destino nacional comprometido a manter relações especiais com os demais estados (Morton, 1988, p. 37). O caráter boreal provém de origens mais antigas que o Canadá, das fronteiras setentrionais que compreendem da Noruega às

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de citações e epígrafes deste capítulo são nossas.

ilhas do Atlântico norte, a Groenlândia, “uma fronteira em todos os sentidos” (Morton, 1988, p. 37), orientada por seu movimento em direção ao mar. Nessa fronteira setentrional e marítima começaram a colonização do Canadá e o desenvolvimento de uma economia de características específicas. O excedente de peixes, madeira, peles e produtos exóticos como falcões e ursos polares garantiram fundos para o metal, os cereais e outras necessidades das colônias do norte, da base do rio São Lourenço aos vales do Saskatchewan e ao delta do Fraser. Os viquingues, pescadores normandos e mercadores de Bristol, não escolheram a rota longa, mas certa, eleita pelos espanhóis e elisabetanos para cruzar o Atlântico, uma vez que seu conhecimento de navegação e experiência marítima lhes permitiram atravessar o Atlântico norte no final da primavera e no verão, tornando a ocupação do Canadá distinta dos demais países da América. Esse fato histórico-geográfico desfaz as noções de que o Canadá é um Estados Unidos de segunda categoria ou uma paródia do império norte-americano e explica a marca da setentrionalidade explícita nos fortes ritmos sazonais que governam o país, a aventura na natureza, a alegria do retorno da natureza selvagem para a paz do lar, da metrópole, nitidamente marcadas na psique canadense.

Outra característica é a dependência estratégica, econômica e política dos laços externos. Também o caracterizam a dependência da economia setentrional da sazonalidade de seus produtos e do clima, a dependência dos franceses e o zelo dos missionários franceses.

Os canadenses sempre precisaram confrontar uma natureza de características radicais, e isso se reflete com intensidade na sua literatura. Além disso, politicamente, o Canadá foi o palco da disputa entre dois poderes europeus – França e Inglaterra – no século dezoito, além de ter promovido um movimento de independência contra seu poderoso vizinho, os Estados Unidos, no século dezenove.

No Canadá dos séculos 16 e 17, só as vozes dos aventureiros e viajantes se faziam ouvir, como no restante do continente americano. Somente no século 18 começou a ouvir-se uma tímida voz britânica, que começava a esboçar a imaginação local a partir de modelos europeus. No século 19, o Canadá lutou para constituir a Confederação sem conseguir uma autodefinição clara. A partir de 1867, o Quebec passou a manter uma resistência franco-canadense frente ao fortalecimento da cultura anglo-canadense, e ambos os

lados passaram a narrar uma realidade mais nativa – o inverno, os animais locais, a vida dos imigrantes – em um esforço para se comunicarem com seus próprios habitantes.

No início do século 19, um conservantismo radical sobreviveu dentro de uma das mais dinâmicas nações do mundo, mantendo-se na contracorrente da história por várias décadas. As duas guerras mundiais, porém, mudaram esse quadro e trouxeram elevados números de imigrantes de todas as partes do mundo ao Canadá, impondo grande dinamismo ao país. Por outro lado, a manutenção de um laço sólido entre Igreja e Estado assegurou o desenvolvimento de uma cultura distinta ao norte do continente. Até o separatismo quebequense reforça a emergência súbita e dramática da cultura canadense após 1960.

Após a segunda guerra mundial, as características isolacionistas começaram a se dissolver, e uma nação moderna emergiu no Canadá. O ritmo descentralizador nas regiões tornou-se uma vantagem, assim como a ligação da população imigrante com a natureza, seus animais e as populações nativas. Northrop Frye (1912-1991) declara que

Para onde quer que olhemos na literatura ou pintura canadense, somos enfeitiçados pelo mundo natural e nem mesmo o mais sofisticado artista canadense consegue manter sua imaginação afastada de algo primitivo e arcaico (1988, p. 214).

Desde que as colônias britânicas da América do Norte constituíram a Confederação do Canadá, em 1867, proclamava-se a necessidade de uma literatura nacional. Essa ideia que já existia antes da Confederação, em exemplos como a antologia *Selections from the Canadian poets (Uma seleção dos poetas canadenses)*,<sup>2</sup> de 1864, organizada por Edward Hartley Dewart (1828-1903), que considerava a literatura um elemento essencial à formação do caráter nacional.

No entanto, até o final do século 19, a poesia e o romance canadenses não apresentavam originalidade na forma ou nas imagens evocadas, enquanto o teatro e a crítica apresentavam-se embrionários. Os primeiros a buscarem inspiração em seu próprio país foram os poetas Archibald Lampman (1861-1899), Charles Douglas Roberts (1860-1943) e Duncan Campbell Scott (1862-1947), mas mantinham ainda o estilo dos românticos ingleses. Lampman descreve com entusiasmo seu encontro, em 1888, com o livro de poemas *Orion*



(1880), de Roberts. A amizade de Roberts com Scott, seu companheiro de caminhadas e expedições de canoagem pelos campos que tanto amavam, reflete-se em seus poemas que apareceram com frequência em periódicos canadenses, britânicos e estadunidenses. Junto com seus amigos Scott e Wilfred Campbell, Roberts escreveu uma coluna literária e social para o *Globe*. Publicou ainda *Among the millet and other poems* (*Entre os grãos de painço e outros poemas*) (1888) e teve seus demais poemas publicados e resguardados por seu amigo Scott após sua morte prematura. Como Keats e Tennyson, suas maiores influências, Lampman foi o mestre da sonoridade, com poucos rivais na literatura canadense e, ao mesmo tempo, exibiu uma nova liberdade rítmica. *At the long sault* (*Na longa corredeira*) mostra um impressionante contraste entre os jâmbicos livres da narrativa principal e os anapésticos mais regulares do final lírico.

Roberts e Scott, no final de suas carreiras, tinham encontrado a nova linguagem para o novo país e publicaram poemas experimentais. Roberts ainda encontrou nas histórias dos animais e sua luta contra a natureza um tema nativo que lhe rendeu reconhecimento. Mais tarde, o poeta A. J. M. Smith compilou as antologias *A book of Canadian poetry* (*Coletânea de poesia canadense*) (1943), *The Oxford book of Canadian verse* (*Coletânea Oxford de versos canadenses*) (1960) e *Modern Canadian verse* (*Verso canadense moderno*) (1967), onde se destacam a diversidade da poesia canadense e algumas tendências da cultura nacional.

Scott confrontou o dilema de todos os “poetas da confederação”: reconciliar a tradição literária ocidental – principalmente a influência dos românticos e vitorianos – com os cenários e os habitantes canadenses. *Labor and Angel* (*Labuta e anjo*) (1898) é sua primeira tentativa de lidar com os assuntos nativos do país. *The Onodonga Madonna* (*A madona de Onodonga*), p. ex., é o retrato de uma jovem mãe índia cuja raça se está extinguindo e cujo filho não conhecerá as emoções da batalha, embora a linguagem seja romântica, e a forma o soneto, de Petrarca.

---

<sup>2</sup> Traduções literais dos textos inéditos no Brasil, feitas por nós, aparecem ao lado dos títulos originais em inglês.

Roberts é chamado de o pai da literatura canadense pela aclamação internacional e a criatividade de seus primeiros poemas. Também considerado o inventor da história moderna sobre animais, foi dos primeiros a mitologizar com sucesso, em poesia e em prosa, o ambiente das províncias marítimas, do Arcadismo, das comunidades rurais e pesqueiras, da vida nas florestas remotas de New Brunswick. Roberts, além de uma carreira prolífica, é insuperável em sua fascinação com a interpenetração da civilização com a vida selvagem. Seus poemas expõem uma natureza divina, um espírito que encontra consolo nos ciclos da natureza, enquanto suas histórias de animais mostram violência e destruição, a sobrevivência, mera sorte.

No início dos anos 20 do século 20, alguns romancistas começaram a ganhar reconhecimento. *The imperialist (O imperialista)* (1904), uma sátira política, e *Cousin Cinderella; or a Canadian Girl in London (Prima Cinderela ou uma jovem canadense em Londres)* (1908) são as mais canadenses e as melhores obras de Sarah Jeannette Duncan (1861-1922). Ambas são centradas no emergente sentido de consciência nacional e luta contra o colonialismo tardio. Os dois romances indígenas de Duncan, *Set in authority (Situado na autoridade)* (1906) e *The burnt offering (A oferenda queimada)* (1909) lidam com o imperialismo frente ao emergente militarismo nacionalista indígena, e ambas as obras mostram simpatia pelos personagens indígenas e aventuram-se por assuntos inter-raciais, embora o melodrama prevaleça no final.

Stephen Leacock (1869-1944), como seus mestres Dickens e Twain, foi um grande contador de histórias baseadas na tradição oral estadunidense, como *Sunshine sketches of a little town (Esboços ensolarados de uma pequena cidade)* (1912).

Nas décadas de 30 e 40 já se podia detectar uma identidade canadense na literatura do país, em obras como *Wild geese (Gansos selvagens)* (1925), de Martha Ostenso, *Master of the Mill (Mestre do moinho)* (1944), de Frederick Philip Grove, e *They shall inherit the Earth (Eles herdarão a terra)* (1935), de Morley Callaghan. Ostenso (1900-1963) desenvolve a ação de seu romance no período entre a chegada dos gansos selvagens na primavera e sua partida no outono. O personagem principal é comparado ao solo de onde tira o sustento, rude, exigente e tirânico, enquanto a sexualidade e

a beleza da personagem central são comparadas às de “um animal de fábula”. Embora tenha elementos românticos, o romance representa um desenvolvimento relevante em direção ao realismo. Grove (1879-1948) alcançou reconhecimento no final da vida, com *The master of the Mill*, seu segundo romance sobre Ontário, um relato do crescimento do capitalismo através da história da dinastia Clark; *In search of myself (Em busca de mim mesmo)* (1946), uma autobiografia ficcional; e *Consider the ways (Estude os caminhos)* (1947), uma sátira em que uma colônia de formigas estuda a raça humana. A maioria de seus romances expõe pioneiros dinâmicos, criativos, mas limitados, cujas ambições se tornam cinzas com a alienação da família e da comunidade. Suas obras são classificadas como realismo rigoroso ou trágico, e sua escrita ainda chama a atenção de leitores atuais, principalmente nas universidades. Callaghan (1903-1990) escreveu obras moralistas, na linha de Gide e Camus, ambientadas no período da depressão econômica pós-guerra, que seus personagens enfrentam, mas evita as conclusões políticas que outras ficções da época procuraram. Seus personagens sofrem com uma finalidade espiritual que, infelizmente, só espreitam como que através de uma vidraça escura. Sua trilogia *Such is my beloved (Assim é minha amada)* (1934), *They shall inherit the earth* (1935) e *More joy in heaven (Mais alegria no paraíso)* (1937) apresentam notável economia de forma e grande lucidez de expressão e sentimento, que as situam entre as melhores obras canadenses da década de 30 e talvez das mais injustamente negligenciadas.

O período entre as guerras mundiais encontra uma poesia modernista e um romance realista que se desenvolvem a partir do reforço da identidade canadense como nação, seu desligamento dos laços imperialistas britânicos e sua resistência à poderosa cultura estadunidense. Obras como *As for me and my house (Sobre mim e minha casa)* (1941), de Sinclair Ross (1908-1996), e *Two solitudes (Duas solidões)* (1945), de Mac Lennan (1907-1990), dão origem a uma consciência nacional e nacionalista, embora tradicionais na forma. A obra de Ross também é ambientada na Depressão e reflete sobre as dificuldades de um ministro e artista frustrado para sobreviver e expressar-se em um ambiente claustrofóbico, crítico e hipócrita. O romance recebe atenção crítica até hoje por suas ricas ambiguidades e estrutura complexa. O romance de MacLennan rece-

beu um prêmio Governador Geral e tornou-se um sucesso comercial. O título, baseado no poema de Rilke, passou a representar a relação disfuncional entre o Canadá anglófono e o francófono, discutida na luta do personagem principal para reconciliar suas duas heranças culturais.

O romance canadense só se desenvolveu plenamente depois do final da segunda guerra: a literatura canadense é um fenômeno pós-*boom*, como as demais literaturas da Américas (com exceção da estadunidense). A quantidade de livros publicados e de revistas literárias em circulação, o número de editoras, livrarias e leitores constituem um fenômeno admirável, e a criação do Conselho das Artes contribui para essa expansão ao facilitar a produção e distribuição de livros, peças de teatro, quadros.

Surgem nos anos 60 e 70 figuras notáveis, como as romancistas Margaret Laurence, Audrey Thomas e Marian Engel, os poetas Earle Birney e Al Purdy. Além de Laurence, que viveu na África, outros escritores canadenses, que passaram muitos anos fora do país, povoaram suas obras com personagens e paisagens canadenses, entre eles Mordecai Richler e Mavis Gallant, representantes da vigorosa cultura inglesa de Montreal.

A crítica literária assumiu seu lugar entre os gêneros literários canadenses a partir de *A Literary history of Canada (Uma história literária do Canadá)* (1965), de Nortrop Frye (1912-1991), e se reforça com a presença de *Survival (Sobrevivência)*, de Margaret Atwood (1939) e *Articulating West (Articulando o oeste)*, de William Herbert New (1938), ambos de 1972.

*A Literary history of Canada* mudou a história da literatura canadense e alterou para sempre a paisagem da crítica no país. Vários autores tinham feito tentativas de agrupar escritores canadenses dentro de certas tendências literárias e ou de acordo com certas preocupações ideológicas ou estéticas. Frye, no entanto, foi o primeiro a produzir um livro de referência sobre a literatura canadense. Verdadeiramente compreensivo, com um longo ensaio de conclusão (28 páginas), que ele descreve como “uma coleção de ensaios sobre história cultural” (1965, p. 822), onde introduz uma teoria de muita influência sobre a evolução da literatura canadense e sobre as mudanças na forma de representar essa evolução.

## *Literatura canadense de língua inglesa*

É obvio que a literatura canadense, seja qual for seu mérito inerente, é uma ferramenta indispensável para o conhecimento do Canadá. Ela registra ao que a imaginação canadense tem reagido, e ela nos diz coisas sobre esse ambiente que nada mais vai nos dizer.

Um dos temas que percorre este livro é o desejo óbvio e insaciável do público cultural canadense de identificar-se através da sua literatura (Frye, 1995, p. 217- 218).

Ele comenta o reconhecimento dos autores através de bolsas, prêmios, medalhas, cargos universitários e empregos na mídia. Editoras agem de forma responsável pela literatura, inclusive pela poesia local e uma boa proporção dos livros comprados por canadenses são de autores canadenses. Frye ainda aponta um fator seminal: o fato de a mentalidade literária canadense, tendo começado tão tarde na história cultural do Ocidente, ter sido estabelecida não em uma base mitológica, mas em uma base histórica (p. 233).

Em sua Conclusão à *Literary history*, Frye chama a obra produzida por essas condições de isolamento físico de “mentalidade de guarnição”, ocasionada pela tendência dos colonos em isolar-se da natureza, enquanto mantinham a cultura do velho mundo. Isso se aprofundaria mais tarde pela divisão religiosa e política entre franceses católicos e ingleses protestantes, as “duas solidões” de Hugh MacLennan, embora sempre tenha procurado o lado positivo sobre a vida intelectual do país (p. 227-228). Segundo Frye, cada região do Canadá está encerrada em uma fronteira circular, fechada por sua própria geografia: a Colúmbia Britânica está separada dos planaltos centrais pelas Montanhas Rochosas, as pradarias estão seladas pela grande extensão gelada ao norte de Ontário, o Quebec está separado das Províncias Marítimas pela protuberância do estado estadunidense do Maine, e as províncias marítimas estão separadas da Terra Nova pelo mar. Além desses isolamentos geográficos há ainda o vasto, silencioso norte, onde muitos rios, lagos e ilhas gelados e esparsamente habitados nunca foram visitados pela maioria dos canadenses (p. 207).

Frye também aborda o problema da identidade instável dos canadenses, vivendo entre dois grandes impérios, o britânico e o estadunidense. Isso já mudou bastante, e neste início de século 21 o Canadá é visto como um país pacifista, multicultural e de invejável

qualidade de vida, embora sua cultura, sua história e sua literatura sofram com a maciça presença de uma pedagogia anglo-americana.

O livro de William New foi dos primeiros a quebrar o modelo nacionalista de crítica e a examinar a função das escolhas formais dos escritores, em particular sua resistência aos modelos herdados e a busca por uma linguagem mais flexível para tratar dos mitos de uma natureza selvagem indeterminada e metafórica.

Margaret Atwood conta como cresceu lendo gibis do Capitão Marvel, Batman e Pato Donald, livros como *Alice no país das maravilhas*, Sir Walter Scott, Edgar Allan Poe e outros ícones anglo-americanos, até o dia em que ganhou dois livros bem diferentes. Eram *Kings in exile (Reis no exílio)* (1910), de Charles G. D. Roberts (1860-1943), e *Wild animals I have known (Animais selvagens que eu conheci)* (1898), de Ernest Thompson Seton (1860-1946). Essas eram histórias que lhe diziam algo familiar: os animais atormentados, capturados em armadilhas, enjaulados, eram animais reais, dos bosques atrás da sua casa, não de um circo. Para uma Atwood adolescente, um porco-espinho agonizante era mais real que um homem de armadura. Esses livros originais ensinavam como evitar comer a fruta errada ou provocar um alce no cio. Eram questões de vida ou morte em um mundo em que o super-homem não ia aparecer voando para salvar os indefesos. Não havia finais felizes, só fugas momentâneas, até que a próxima armadilha o capturasse (Atwood, 1972, p. 29-30). Atwood conclui que o Canadá não é um país de heróis, mas de sobreviventes, e suas narrativas sobre *sobrevivência* — título do seu livro, publicado em 1972 — um guia temático sobre literatura canadense, e um dos primeiros livros destinados a ensinar literatura canadense a jovens canadenses e dar a estudantes e professores a familiaridade que ela não teve com sua literatura nacional.

Quando finalmente Atwood se deparou com um livro intitulado *A book of Canadian short stories (Um livro de contos canadenses)* de Robert Wever e Helen James, 1952, aqueles animais estavam lá, tentando escapar, e aqueles homens que tentavam evitar um acidente fatal: um mundo de corpos congelados e um sentimento de insegurança sobre tudo que os rodeava.

Avisando a seus leitores que para definir um objeto é preciso generalizar, Atwood defende a busca de uma ideia unificadora para definir o Canadá: a noção de *sobrevivência*. É uma ideia multifa-

cetada e adaptável: sobrevivência em um clima e geografia hostis, sobrevivência cultural à sombra de dois impérios de língua inglesa. Essa ideia central, na opinião de Atwood, gera uma ansiedade quase intolerável, e a preocupação com a sobrevivência estende-se aos obstáculos a ela: primeiro os físicos, mais tardes os internos, mais difíceis de identificar.

Na mesma época, o texto dramático ganhou presença nos palcos canadenses com *The ecstasy of Rita Joe* (*O êxtase de Rita Joe*) (1967), de George Ryga (1932-1987), e *Walsh* (1973), de Sharon Pollock (1936), entre outros. A novela e o conto também reapareceram com força pelas mãos de Alice Munro (1931) e William Patrick Kinsella (1935), p. ex.

Com poucas exceções, como *The Double hook* (*O anzol duplo*) (1959), de Sheila Watson (1909-1998), a literatura canadense só abandona de vez a forma tradicional no final dos anos 60, embora se perceba até nos realistas Richler e Laurence alguma experimentação com o tempo ou a memória. Margaret Atwood em *Surfacing* (*Emergindo*) (1981) e Robert Kroetch (1927) em *The studhorse man* (*O dono do garanhão*) (1969) já representam um desenvolvimento formal com seus estudos sensíveis da alma e da mente humana, evidentes na obra de escritores mais jovens como Matt Cohen com seu melodrama *The disinherited* (*Os deserdados*) (1974), e Timothy Findley (1930-2002) na fantasia histórica *Famous last words* (*Famosas últimas palavras*) (1981).

Poetas notáveis entre os representantes do pós-*boom* estão Leonard Cohen (1934), George Bowering (1935) e Michael Ondaatje (1943), todos com incursões bem sucedidas também pelo romance e legítimos representantes da grande diversidade da literatura canadense.

Cohen, nascido na comunidade judaica anglofônica em Montreal, é uma figura fantástica, autor de obras marcantes como seu primeiro livro de poesia, *Let us compare mythologies* (*Vamos comparar mitologias*) (1956), e do romance *Beautiful losers* (*Lindos perdedores*) (1966), e hoje mais aclamado como compositor e cantor. *Mythologies*, inspirado por poetas como García Lorca, foi publicado logo após a formatura de Cohen na Universidade MacGill, reunindo poemas escritos dos quinze aos vinte anos, que se tornaram êxito imediato e ainda continuam relevantes. *Beautiful losers* – um dos mais famosos romances experimentais dos anos 60 – examina de

forma minuciosa e explícita a amizade, a sexualidade e a espiritualidade de um triângulo amoroso em que três amigos são tragados por suas obsessões sexuais e fascinação por uma santa mítica: Catherine Tekakwitha, uma virgem Mohawk do século 17.

Bowering é originário da Colúmbia Britânica, formado em história e com mestrado em Inglês. Sua poesia sofreu forte influência de outros poetas estadunidenses como William Carlos Williams, Robert Duncan e Charles Olson, membros do Universidade Black Mountain, na Carolina do Norte. O mais conhecido de um grupo de poetas da Univeridade da Colúmbia Britânica nos anos 50 manteve, com seus colegas Frank Davey, Fred Wah, Jamie Reid e David Dawson, a inovadora revista *Tish*. Depois de lecionar nas universidades de Calgary, Western Ontário e Concórdia, se estabeleceu na Universidade Simon Fraser, em Vancouver, na Colúmbia Britânica, onde lecionou por trinta anos. Seu primeiro livro de poesia, *Sticks and Stones (Paus e pedras)* (1963), foi prefaciado por Creeley.

Bowering mostrou-se autor prolífico, com mais de noventa livros publicados: escreveu romances e contos, peças de teatro, crítica literária e foi um ativo editor. Recebeu vários prêmios, entre eles o Prêmio Governador Geral de 1980 por seu romance *Burning water (Água fervendo)*, uma biografia paródica de George Vancouver. Exponente do romance pós-moderno, a obra relata minuciosamente a exploração da costa oeste do Canadá, com citações dos diários do capitão Vancouver, usadas com permissibilidade ilimitada e muito humor.

Ondaatje nasceu no Sri Lanka, viveu na Inglaterra e naturalizou-se canadense em 1962. Poeta, romancista, roteirista e professor na Universidade de York, tem uma obra com temáticas bem variadas. *Running in the family (Traços de família)* (1993) é uma biografia ficcional afetiva que percorre a história de seu pai, suas tias, amigos no Ceilão da sua infância, ao qual retorna em *Anil's ghost (O fantasma de anil)* (2001), uma história sobre amor e identidade em meio às crueldades de um Sri Lanka destruído pela guerra civil no final do século 20. *O paciente inglês* (1993, tradução brasileira de 1998) analisa o sofrimento de um desconhecido queimado na queda de um avião durante a segunda guerra, o qual relata a uma enfermeira suas lembranças íntimas enquanto agoniza. O romance recebeu o Prêmio Booker em 1992, ano de sua publicação, e tornou-se filme dirigido por Anthony Manghella, em 1996. *Na pele de um*



leão (1988, tradução brasileira de 1999) relata a vida dos imigrantes estrangeiros que trabalharam para construir Toronto nos anos 20. *The collected works of Billy the Kid (Obras reunidas de Billy the Kid)* (1996) é um romance versificado sobre a mitológica figura do oeste estadunidense, e *Coming through Slaughter (Cruzando Slaughter)* (1996) é um passagem pelo meio oeste dos Estados Unidos nas pegadas de um músico de jazz. Romancistas como Rudy Wiebe (1934), com *A discovery of strangers (A descoberta dos estranhos)* (1994) tiveram um grande impacto sobre o imaginário canadense, sua cultura, história e política. Mais recentemente, as vozes da região emergiram com versões inuit e de outros povos indígenas do norte, como *Kiss of the Spider Woman (Beijo da mulher aranha)* (1988) de Tomson Highway (1951).

Em todas as demais regiões do Canadá surgem com bastante vigor vozes aborígenes como as de Jeanette Armstrong (*Okanagan*), Beth Brant (*Mohak*), Basil Johnston (*Ojibway*), Lee Maracle (*Salish-Métis*), Janice Acoose (1954), Thomas King (*Cherokee*), Daniel David Moses (*Delaware*).

Com essa evolução, Montreal e Toronto deixam de ser os únicos centros políticos, econômicos e culturais, abrindo espaço para o oeste da Colúmbia Britânica e às províncias marítimas do Atlântico, produtoras de uma arte descentralista.

Muito mudou no Canadá desde a formulação de Atwood, especialmente com a chegada de massas de imigrantes de todas as partes do mundo, ainda em números de 200 ou 300 mil ao ano, trazendo suas culturas, seus mitos, sua história, que eles precisam naturalizar de formas mais ou menos intensas e inovadoras para sobreviverem no país adotivo. Esses imigrantes produzem uma literatura dinâmica, variada, de qualidade, todas competindo pelo mesmo espaço no mercado editorial e nos programas de estudos da *literatura canadense*. De ponta nessa competição aparecem a poesia sino-canadense, os escritores ítalo-canadenses, os afro-canadenses da Nova Escócia, as vozes indo-caribenhas, escritores de comunidades indianas, árabes, polonesas, latino-americanas, e uma infinidade de outros sujeitos diaspóricos que fazem do Canadá seu novo mundo.

Linda Hutcheon (1947) reforça essa ideia no prefácio de um livro intitulado *Splitting images (Imagens fendidas)* (1991). Ela defende que os canadenses não devem

[...] ao invés de choramingar sobre o destino em nome de uma espécie de complexo de inferioridade coletiva, que tal tornar uma virtude nosso emcimadomurismo, nossa fuga de apostas sobre a difícil duplicidade de ser canadense e norte-americano, canadense, mas parte de economia globalizada e multinacional? Esta virtude pode muito bem ser a ironia (p. vi).

Essa virtude pode muito bem ser a ironia, ela propõe. Para Hutcheon, a ironia é o resultado de mais de um século de negociações sobre as muitas dualidades e multiplicidades que vieram a definir o Canadá. Uma conjunção de ironia e política dá conta de um tipo de arte e literatura que estica as margens das expectativas sociais e culturais.

A medida de todas essas reflexões sobre a literatura canadense reside exatamente no fato irônico do reconhecimento de que ela constitui uma das mais produtivas, variadas e originais literaturas do pós-*boom* e ao mesmo tempo está longe de merecer o reconhecimento mundial que merece, a não ser por alguns grandes nomes. Mesmo dentro do Canadá competem por espaço nos programas de inglês com as literaturas inglesa e estadunidense. No Brasil, a Associação Brasileira de Estudos Canadenses, com o apoio da Embaixada do Canadá no Brasil e de vários núcleos de estudos canadenses espalhados por universidades de norte a sul do país, encontra lugar limitado em programas ainda predominantemente anglo-americanos.

É bem provável que muitos dos leitores nunca tenham lido ou sequer ouvido falar na maioria dos grandes autores canadenses, além de Atwood, a mais traduzida dos autores canadenses globalmente e frequentadora dos jornais e revistas brasileiros por sua presença na FLIP de Paraty, ou de Michael Ondaatje, identificado como o autor do romance que deu origem ao belo filme *O paciente inglês*. Além dos escritores citados neste texto, Susan Swan, Carol Shields, Joy Kogawa, Dionne Brand, Paul Yee, Evelyn Lau, Rienzi Crusz, Fúlvio Caccia, Rohinton Mistry, Austin Clarke, Bharati Mukherjee estão entre inúmeros escritores canadenses de uma ampla gama de raças e etnias com as mais diversas visões do país e memórias de seus países e culturas de origem.

Em um país coberto de livros ingleses e filmes estadunidenses por um lado e totalmente globalizado por outro, a literatura representa um desafio para todos os escritores canadenses, nativos,

imigrantes de várias gerações ou recentes em termos de busca de identidade, de preservação de memória, de penetração no mercado editorial. Como comenta Atwood,

O adjetivo *canadense* pode lembrar apenas a foto de uma nébula espiral: um denso aglomerado de pontos brilhantes no meio, onde se pode dizer que o objeto como um todo está mais ou menos localizado, e depois há outros pontos, mais para fora, que revolvem excentricamente no mesmo campo gravitacional. Algumas histórias [...] só poderiam ser canadenses, e você sabe disso assim que as lê. Com outras, você precisa piscar ou espiar a biografia do autor. Alguns [autores] nasceram canadenses, alguns atingiram canadianidade, outros tiveram a canadianidade jogada sobre eles. Então vamos dizer que a maioria dessa gente tem (ou teve ou terá) seus passaportes em ordem, e vamos deixar por aí (1995, p. XIV).

## Referências

- ATWOOD, Margaret. *Survival*. A thematic guide to Canadian literature. Toronto: Anansi, 1972.
- \_. Introduction to *The Oxford book of Canadian short stories*. Org. Margaret Atwood, Robert Weaver. Toronto, Oxford, New York: Oxford University Press, 1995, p. xii-xv.
- BOWERING, George. *Burning Water*. Toronto: New P, 1983.
- FRYE, Northrop. Sharing the continent. In \_. *A passion for identity*. Eds. Eli Mandel e David Taras. Scarborough, On: Nelson, 1988, p. 206-216.
- \_. Conclusion to a Literary History of Canada. In \_. *The bush garden*. Essays on the Canadian imagination. Concord, Ontario: Anansi, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Splitting images: contemporary Canadian ironies*. New York, Toronto, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- MORTON, W. L. The relevance of Canadian history. In *A passion for identity*. Eds. Eli Mandel e David Taras. Scarborough, on: Nelson, 1988, p. 37-50.
- The Canadian Encyclopedia *online*. Disponível em <[www.thecanadianencyclopedia.com](http://www.thecanadianencyclopedia.com)>. Acesso em set. 2009.

# Relações literárias interamericanas

Zilá Bernd

Le problème est de retrouver ce “tout autre” (dirait Lévinas) qu’a été l’Amérique à l’origine, de réinventer notre monde à partir de cela et de nous réinventer par conséquent nous mêmes, poétiquement comme sujets. Pierre Nepveu. *Intérieurs du Nouveau Monde*, 1998.

*Relações literárias interamericanas* é a denominação de um GT da ANPOLL,<sup>1</sup> que foi originariamente uma das quatro linhas de pesquisa do GT de Literatura Comparada ao qual eu pertencia. Com o aumento do interesse de pesquisadores de diferentes literaturas, sobretudo latino-americana, francófonas e de língua inglesa, os professores ligados a essa linha passaram a constituir um GT à parte, empenhados em entabular diálogos interamericanos, ou pelo menos em abrir caminhos para que esses diálogos pudessem acontecer. A meta era buscar os fatores de interculturalidade e de transtextualidade entre as culturas/literaturas do Brasil, da América Latina, do Caribe, da América do Norte, compreendendo o Canadá (literatura de língua inglesa) e o Quebec (literatura de língua francesa).

A América Latina foi indevidamente assim chamada pelos europeus que, através desse apelativo, pretenderam opacificar a produção em línguas crioulas, além de elidir pura e simplesmente as culturas e literaturas do Caribe que se exprimem em língua inglesa, como a Jamaica, ou em língua holandesa, como na Guiana Holandesa. Ora, se há equívocos nessa denominação corrente, por que não incluir, quando se fala de América *Latina*, o Quebec, que tem uma rica produção literária em francês, língua neolatina? Foi portanto missão primordial desse GT alargar as fronteiras das Américas e considerar como *americanas* não apenas a cultura de um país chamado Estados Unidos da América, mas todas aquelas engendradas no espaço territorial e cultural das três Américas.

---

<sup>1</sup> Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística.

Se queremos trilhar percursos interculturais e estabelecer relações privilegiadas entre as Américas, é necessário, em um primeiro tempo, que determinadas categorias sejam contempladas, como a *americanidade*, que pressupõe a existência de uma identidade americana. Não haverá perigos na abordagem desse tema, dada a extraordinária heterogeneidade com que se apresentam as produções culturais nas Américas? Tentar vislumbrar recorrências e abarcar em uma tecitura cultural feita de constantes mestiçagens não implicaria em cair em armadilha essencialista? Não será também uma tentativa vã e utópica, representando uma espécie de volta ao início do século para reeditar os sonhos de José Martí, expressos em *Nuestra América*? Nossa proposta se afasta, de início, de qualquer vinculação do conceito de americanidade com a possibilidade de retraçar uma identidade homogênea, delimitada e previsível. Nos identificamos, portanto, sobretudo com o conceito de *americanização*, que traz em seu bojo a noção de processo e deriva constante, distanciando-se do uso trivial que associa americanização ao fato de tornar-se americano no sentido de estadunidense. Pensamos nesse sintagma no sentido de pertença à América, isto é, ao continente americano.

Com Pierre Nepveu, nos perguntamos o que possam ter sido as primeiras experiências americanas: como sujeitos desenraizados chegados ao continente, muitas vezes por obra do acaso, deram início à elaboração de uma cultura? Deve ter sido “uma verdadeira provação a elaboração de uma cultura concebida não apenas como uma maneira de viver e de ocupar o espaço, mas como um trabalho psíquico: ruptura, privação, consciência, relação de si ao real, redefinição do eu como um lugar novo” (1998, p. 44). O mesmo autor conclui sobre os desafios que representa ainda hoje pensar a América em função da subjetividade e da cultura, uma vez que, ocupados que estivemos em construir identidades nacionais, não deixamos de nos conceber como sujeitos americanos. É tarefa de redescoberta e de reapropriação que está ainda por ser realizada.

### **Refazendo o percurso de uma reflexão**

Em realidade, essa nossa trajetória teve início em 1992, quando editamos, em Montreal, um volume coletivo que pretendia evidenciar

as bases de uma comparação literária Brasil-Quebec (*Confluences littéraires: Brésil-Québec, les bases d'une comparaison*, 1992) buscando o estatuto de tal comparativismo e suas possíveis bases, além de pretender explorar e desenvolver vias de aproximação comparatista entre os dois contextos literários. Já nesse momento Wlad Godzich chamava a atenção para as dificuldades de tal abordagem, uma vez que a literatura comparada, enquanto disciplina, havia sido concebida para examinar as fontes e as influências nas literaturas periféricas das grandes literaturas hegemônicas europeias de reconhecido prestígio. Percebemos que a nossa proposta trazia já em si um elemento de subversão do discurso comparativista ritual, uma vez que a empresa demandaria desde o início que literaturas emergentes em situação pós-colonial fossem o alvo da comparação. Constatamos também que toda uma série de conceitos afins ao literário teriam que ser acionados: os da antropologia cultural, os relativos a processos identitários e de mestiçagem, à questão das minorias e da etnicidade, ou seja, era preciso adentrar o campo dos chamados estudos culturais.

Após esse primeiro desafio, empreendemos uma segunda tentativa, apelando para a reflexão de colegas canadenses de língua inglesa e francesa e brasileiros, em torno da noção de hibridação cultural, que nos pareceu de capital importância, quando se pretendia interrogar as possibilidades de as Américas possuírem uma cultura que, apesar de sua prodigiosa heterogeneidade, apresentasse traços que nos permitissem falar de uma identidade americana, de uma *grande narrativa das Américas* ou de uma americanidade. No momento, focalizamos o conceito de hibridação por sua operacionalidade, pois, ao mesmo tempo em que se nos oferecia como um procedimento comum à gênese cultural das três Américas, nos permitia falar de americanidade como um conceito móvel e heterogêneo. A categoria de híbrido, tal como foi definida por Néstor García Canclini, na medida em que nos oportuniza ultrapassar certas convenções, como as separações estanques entre culturas, tradicionalmente hierarquizadas em alta, média e baixa, funcionou como poderosa lente objetiva, no sentido de nos permitir melhor vislumbrar os processos constantes de absorções, telescopagens, devorações, exclusões, mestiçagens e reciclagens, que presidiram a formação cultural das Américas.

Já em 1998, apresentamos aos leitores interessados nas relações literárias interamericanas um terceiro volume coletivo intitulado *Escrituras híbridas; estudos em literatura comparada interamericana* que buscou – através do estudo das convergências entre a literatura brasileira, as literaturas do Caribe francófono (Antilhas), Quebec e da América do Norte (Canadá e Estados Unidos) – mapear a pluralidade dos discursos, gêneros, estratégias narrativas e níveis de hibridação que configuram as literaturas americanas como um vasto painel imprevisível e impuro. Constitui-se em estratégia hermenêutica do trabalho recorrer não só ao manancial interpretativo de pensadores e críticos americanos, como a seus próprios mitos fundadores e a práticas ancestrais, como o nomadismo e a antropofagia. Assim, autores como Silviano Santiago, Walter Mignolo, Maximilien Laroche, Walter Moser, Octavio Paz, Angel Rama, Pierre Nepveu, entre outros, foram de vital importância. Mitos fundadores como os que implicam metamorfoses (camaleão voador, zumbis, feitiçaria, lobisomens) nortearam e confirmaram a tendência de extrema mobilidade e capacidade de transformação de nossa cultura. Recorrer a práticas ancestrais como o nomadismo, existente antes da chegada dos europeus, pode corresponder a uma tentativa dos escritores das Américas de se identificarem com uma forma de conceber o mundo própria às Américas, representando a errância uma abertura para o Diverso e a Relação com o Outro. Apontou-se, ainda, com o auxílio desse instrumental teórico, que a americanização é um processo dialético, que passa por constantes metamorfoses, produzindo nesse percurso – no âmbito das três Américas – figuras híbridas que se manifestam através de personagens que se transformam, como bruxas, lobisomens, camaleões, zumbis, centauros, seres bicéfalos etc., os quais funcionam como um paradigma inquieto da definição identitária das Américas. Indicamos ainda o oxímoro, como figuração do híbrido, como figura privilegiada para caracterizar a possibilidade, no concerto das culturas americanas, da justaposição de conceitos que se excluem mutuamente para a produção de novos sentidos.

O processo de hibridação, tomado como uma interminável metamorfose, foi ainda aprofundado em outro volume coletivo, editado em Amsterdan, em 2000, e que representa uma colaboração estreita entre pesquisadores da British Columbia University (Canadá) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trata-se mais uma vez

de retomar o conceito de híbrido, aqui com base nos ensinamentos de Homi K. Bhabha. Nesse sentido, o conceito de híbrido nos confronta com o colapso dos binarismos e com o estatuto ontológico dessas categorias, salientando a natureza antiessencialista da construção identitária. No âmbito dessa publicação, intitulada *Unforseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas*, a hibridação permaneceu como uma ideia-chave para a interpretação de culturas e de sua predominância como lugar privilegiado de relações hegemônicas de poder.

Outro desdobramento de nossa linha de pesquisa, que busca estabelecer relações interculturais e mais especificamente literárias entre as Américas, aconteceu com a publicação de *Le littéraire et l'identitaire dans les Amériques* (Quebec, 1999). Com a colaboração majoritária de intelectuais quebequenses da Université du Québec à Montréal, pensamos tratar-se de uma boa ocasião para examinar o modo pelo qual as jovens literaturas americanas haviam forjado um imaginário coletivo entre os séculos 19 e 20, interrogando-se também sobre as novas relações que passaram a manter com as ex-metrópoles. Do Quebec ao Brasil, passando pelo Caribe anglófono e francófono, tratava-se de saber quem éramos, ou antes, em que nos havíamos transformado após as independências políticas conquistadas ou abortadas. Como se sabe, a soberania política não garante a autonomia cultural. Na maioria dessas coletividades novas, os laços com as metrópoles europeias permaneceram sólidos, quer se trate da França, da Inglaterra, da Espanha quer de Portugal. Em toda parte, por longo tempo, o Velho Mundo assombraria o Novo. Do mesmo modo que no Velho Mundo, cada literatura nacional teve que se definir em relação aos seus próprios valores: para imitá-los, assimilá-los ou transgredi-los, conforme o caso, no Novo Mundo registraram-se, no mínimo, duas tendências: a de reproduzir de forma mais ou menos idêntica os valores das correntes dominantes europeias e a de reproduzir na diferença, através de deslizamentos e rupturas com os modelos matriciais e a procura de apropriação simbólica de novos espaços (Bouchard, 1999, p. 63-83). A maioria das análises do coletivo teve como meta assinalar as diferentes estratégias de *détour* (desvio), praticadas nas Américas, através dos caminhos incertos de uma definição identitária que não fosse vivida nem como exclusão nem como ensimesmamento (*repli*), apontando



para a compreensão de que toda a literatura, para nascer um dia, deve de repente não mais corresponder ao que ela pensava ser.

Ainda no mesmo ano de 1999, publicou-se *Identidades e estéticas compósitas*. A proposta da obra foi apresentar estudos centrados na problemática do contexto literário brasileiro, com destaque para as contradições na composição de personagens híbridos, nos aspectos multifacetados do narrador autobiográfico, na errância de personagens ex-cêntricos, como o índio degradado construído por Antonio Callado em *Concerto carioca*. Outros estudos mantêm o diálogo interamericano explícito entre autores brasileiros e caribenhos, como Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé, Alejo Carpentier ou quebequenses como Noël Audet, Nancy Huston e Régine Robin.

Na medida em que as vigas mestras da pesquisa são as identidades e as estéticas como construções compósitas, ficam abrigadas no âmbito dessa linha várias questões de investigação, tais como:

- questões associadas à negritude e sua superação pelo fenômeno mais abrangente da criouliização, tal como se apresenta nos contextos brasileiro e caribenho;
- questões de identidade no feminino, reveladas através da figura híbrida das feiticeiras;
- questões ligadas à literatura e à etnicidade, com a preservação de vestígios (*trace*) do repertório memorialístico judaico no Brasil e no Quebec;
- questões relativas à transculturação e ao barroco americano, tal como foram expressos por Fernando Ortiz e Alejo Carpentier;
- questões que envolvem inovações formais, como a superposição de épocas históricas diferentes, visando à fundação de uma estética compósita diretamente ligada a uma ética da existência nas Américas;
- questões relativas a identidades migrantes que levam os autores a contemplarem e reivindicarem mais de um cenário espacial, linguístico e cultural de pertença.

*Identidades e estéticas compósitas* constitui-se em uma proposta provocadora, pois, no limite, o sintagma apresenta-se como um oxímoro, na medida em que o que caracteriza a identidade é a unidade e

a homogeneidade. Se a identidade costuma ser associada ao conjunto de características que define a pertença a uma etnia, a uma nação, a uma cultura ou a um gênero, em princípio, o adjetivo compósita causa estranhamento. Trata-se de um título propositamente oximórico, pois acreditamos que em todo processo identitário, seja ele de natureza étnica, nacional, cultural, de gênero ou religiosa, deve haver uma salutar dose de ambiguidade, de ambivalência e de aceitação da diversidade constitutiva de qualquer estado de sociedade. Assim, as identidades se constituíam na tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância, num espaço que Maffesoli denomina, lançando mão igualmente de um oxímoro, de “enraizamento dinâmico” (1997). Assim, com a introdução e a conseqüente reflexão sobre o adjetivo *compósita* para qualificar as identidades e as estéticas das três Américas, pretendemos, de um lado, estabelecer uma oposição às culturas atávicas, que se desenvolveram e enraizaram suas crenças em seus respectivos territórios, e, de outro, abarcar o conjunto de mesclas, hibridações, aglutinações e telescopagens que ocorrem na geografia ficcional americana.

A tentativa de estabelecer, via literatura, relações interamericanas que vêm norteando nossos esforços de pesquisa, desde os anos 1990, levou-nos a perceber a dificuldade de acesso a textos fundacionais, não só para os conceitos de americanidade e americanização, como para questões ainda anteriores, como pertença à América, autonomização e dependência literárias, questões básicas para se pensar o possível estatuto de um comparativismo literário interamericano. Ora, textos pioneiros e seminais sobre o assunto ou nunca haviam sido traduzidos para o português, ou pertenciam a edições esgotadas, com acesso apenas a bibliófilos ou pesquisadores. Pensamos que seria prioritário, para levar a cabo nossos objetivos, conceber a possibilidade de traduzir para o português textos escritos originalmente em espanhol, francês e inglês, disponibilizando-os em CD-Rom e na internet ([www.ufrgs.br/CD-Rom](http://www.ufrgs.br/CD-Rom)), que apresentam a imensa vantagem de poder armazenar ainda hipertextos, imagens e sons e de oferecer-se à consulta entrecruzada de informações.

Mais de setenta pesquisadores em todo o país e no exterior aceitaram integrar o corpo de tradutores e comentaristas, no sentido de viabilizar a empreitada de construção do projeto *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano* que reuniu,

em 2001, em um único meio, mais de setenta textos divididos em dois grandes grupos: textos fundadores do literário e do identitário nas três Américas e textos fundadores para uma teoria da literatura comparada interamericana. No primeiro conjunto, procedeu-se à coleta de autores (críticos, ensaístas e poetas) que desde o início deste século procuraram, através de manifestos, ensaios e poemas, problematizar as questões de autonomização e identidade americanas, como Aimé Césaire, Price Mars, Manoel Bonfim, Lezama Lima, Mario e Oswald de Andrade, Machado de Assis, Ralph Emerson e muitos outros. No segundo grupo de textos, elencamos os mais relevantes no que tange a suas repercussões através das Américas, por seu caráter inovador e dessacralizante, como os discursos da negritude (Glissant, Chamoiseau e Dépestre), os calcados nas questões identitárias (Bouchard, Létourneau, Laroche), os que propõem novas leituras do texto literário no entrecruzamento com os estudos culturais (Hutcheon, Firmat, Santiago, Pizarro, Candido, Paz), os que pleiteiam claramente a possibilidade de comparação entre os diferentes *corpi* (Godzich, Bastide, Piglia, Galeano, Valdez, Mignolo etc).

Acredita-se que esse projeto constiu-se em importante ferramenta para a viabilização de uma crítica cultural nas Américas, mais sólida e mais criadora. No âmbito dessa linha interamericana, as parcerias com colegas de outras universidades brasileiras que integram o GT ANPOLL foram fundamentais, como também o foram as parcerias com colegas canadenses, como a equipe do departamento de Estudos Literários da UQAM (Université du Québec à Montréal). Em 2002, com Simon Harel, organizou-se o colóquio que resultou em um CD-Rom: *Penser les transferts culturels: pratiques et discours du pluralisme* (Montréal: Celat/Omni3, 2002). Esse trabalho foi parte de um projeto mais amplo pilotado pelo Conseil International d'Études Canadiennes (ICCS-CIEC) voltado para o estudo das transferências culturais (transferts culturels) que reuniu esforços de intelectuais brasileiros e quebequenses para refletir sobre essa questão, já que o Canadá é de certa forma dividido entre o multi e o intercultural. Introduzir a reflexão sobre o trans veio de alguma maneira contribuir para a implosão de binarismos e para mostrar que as noções de transcultura e transculturação, que já haviam sido introduzidas no contexto do Caribe por Fernando Ortiz nos anos 1940, foram retomadas pelos escritores migrantes do Quebec, criadores da revista

trilíngue *Vice-versa*, como alternativa às polarizações do multicultural (política cultural do Canadá) e interculturalismo (contraponto quebequense à política multicultural do governo federal canadense).

Em 2003, editou-se *Americanidade e transferências culturais*, apresentando resultados da pesquisa de mesmo título apoiada pelo CNPq. Nessa obra, os ensaístas operaram como tradutores da transculturação, procurando repertoriar as zonas de contato, as passagens, as superposições e os entrecruzamentos que ocorrem nos processos de autonomização e de maturação das culturas no contexto das três Américas. Procurou-se fazer um balanço de conceitos básicos, tais como deslocamentos conceituais da transculturação, americanidade, migrações nas Américas, entrelugar, figuras e mitos da americanidade, transferências culturais, suas diversidades e metamorfoses.

Em 2004, nova parceria, desta vez com Bernard Andrès (UQAM) e Gérard Bouchard (Université du Québec à Chicoutimi), nos levou a organizar um evento e editar um CD-Rom sobre o imaginário americano, suas figuras, seus mitos e suas utopias. Esse colóquio teve um efeito tão fertilizador, que deu origem a duas outras publicações de impacto nos estudos sobre americanidade e sobre as relações inter ou transamericanas: *Mythes et sociétés des Amériques*, editado em Montréal em 2007, e *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas (DFMLA)*, organizado por Zilá Bernd em Porto Alegre. Enquanto a primeira obra coletiva teve a finalidade de propor a discussão sobre o mito e sua eficácia nas sociedades americanas, estudando em profundidade apenas doze mitos, o segundo reuniu setenta e sete pesquisadores do Brasil, França e Canadá para o estudo de cerca de 110 figuras míticas e utopias, apontando a grande deriva americana desses mitos que emergem, desaparecem e renascem em diferentes pontos do continente americano. O *DFMLA* revelou também a importância dos enriquecedores processos de apropriação feita pelos escritores americanos de mitos oriundos da África e da Europa que, no contexto americano, são ressemantizados.

Em 2007, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e com o tradicional apoio da Abecan (Associação Brasileira de Estudos Canadenses), promoveu-se, com a adesão de dois colegas canadenses, Jean-François Côté, sociólogo, e Danielle Forget, da área de discurso e teoria

literária da Université d'Ottawa, um colóquio sobre as mobilidades (trans)culturais nas Américas, que resultou em livro de mesmo título, editado no mesmo ano. Foi retomado o debate sobre a questão da americanidade com oportuna intervenção de Côté que assim a define:

O conceito de americanidade parece-me ser sempre portador de uma tensão forte, reveladora das estratégias do significado de uma identidade das Américas ainda não acabada, mas cujo trabalho em curso é, em todo caso, sensível tanto no plano das práticas quanto no plano da reflexão, planos esses que agem para a sua transformação. A continuidade desse trabalho parece-me, hoje, ganhar importância na medida em que nos torna cada vez mais capazes de traduzir uma evolução histórica, levando-nos cada vez mais perto daquilo que somos (2001, p. 36).

Marco importante nessa trajetória que não cessa de se desdobrar em outras problemáticas foi a publicação em Quebec, no âmbito da coleção *Americana*, dirigida por J.-F. Côté, do ensaio *Américanité et mobilités transculturelles* (2009), conjunto de artigos de Z. Bernd abordando a temática inter e transcultural de 2002 a 2008. Esse conjunto de textos foi escolhido na tentativa de delinear os avanços – e também os recuos – dessa linha de estudos que tenta se construir desde os anos 1990. O livro é o resultado do esforço de, ao longo de vários anos, analisar a migração dos mitos e dos processos de transferências culturais no contexto das Américas, percebendo-os como respostas eficazes às situações de dominação, representando um esforço de afirmação identitária. A perspectiva comparatista empregada nesse ensaio contribui para desvendar os interiores do novo mundo e para dinamizar as relações transversais nas Américas. Privilegiar a análise dos imaginários coletivos à luz das mobilidades transculturais e dos fenômenos de crioulização, que articularam as práticas e os discursos da americanidade, pode ser a chave para a integração do Diverso e da Relação nos estudos americanistas, canadenses e quebequenses.

Em 2010 foi editado o *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, sobre as figurações da mobilidade cultural nas Américas, elencando figuras que – no nosso ponto de vista – precisam ser entendidas, pois se constituem em articulações vitais para as travessias inter e transamericanas que queremos empreender. Como figuras da mobilidade que regem a constituição cultural nas

Américas, elencamos: a autoficção, a deriva, a migrância, a desterritorialização, o nomadismo, a arte da fuga (variações), as trajetórias transnacionais, as braconagens, as circulações urbanas, a noção de percurso, as diásporas, os movimentos memoriais, entre outros. O interessante dessa obra, que conta com a colaboração, como já se tornou habitual, de pesquisadores brasileiros e canadenses, é que ela terá uma versão reduzida publicada em Montreal (2010 ou 2011) sob a coordenação de Pierre Ouellet e Z. Bernd, o que comprova a real existência de redes de conhecimento que foram tecidas ao longo desses últimos 20 anos de colaboração efetiva na busca de melhor compreender o Quebec, o Canadá e suas relações com o Brasil e as Américas.

### **Contribuições para o diálogo interamericano e continuidade e desdobramentos possíveis da linha**

Persistindo nessa linha de pesquisa, temos buscado dar uma contribuição no sentido de minimizar o desconhecimento entre nós de certas produções literárias, cujas linhas de intersecção com a nossa própria cultura são numerosas e instigantes. Apesar da diferença de temáticas, de linguagens simbólicas, de caracterização de personagens e de outros recursos narrativos, a maioria dos escritores que se exprimem no espaço americano confrontam-se, no ato de criação de suas obras, com uma problemática comum, qual seja a de lidar com um vasto tecido multifacetado que se lhes oferece como matéria-prima que deverá ser reciclada, transformada em algo novo. Diante de tal material, a tendência dos autores tem sido a de valer-se dele como de uma extraordinária riqueza ofertada pela presença simultânea em solo americano de povos de origens diversas. Essa riqueza precisa, contudo, ser profanada, mesclada, justaposta, aglutinada e hibridizada, em suma, transculturada, no sentido de produzir algo novo e compósito, de maneira a representar uma identidade americana, efêmera, instável, móvel.

A pesquisa nessa área tem se renovado continuamente com a contribuição fertilizadora de membros do GT da ANPOLL, sobretudo das colegas Maria Bernadette Porto, Eurídice Figueiredo e Nubia Hanciau, que investem de modo significativo na abertura de

caminhos alternativos e de novas vias de desvendamento do inefável inscrito nas culturas americanas. Publicaram em colaboração com colegas brasileiros e canadenses o incontornável *Conceitos de literatura e cultura* (2005), que desenvolve análise atualizada dos conceitos-chave para desvendar os interiores do Novo Mundo, para retomar a expressão de Pierre Nepveu, tais como Negritude, Americanidade etc. Em 2007, *Figuras da alteridade* (Niterói: Edusp, 2007) põe em relevo a alteridade como elemento essencial para as relações culturais e literárias interamericanas. A descoberta do outro em sua diversidade é etapa indispensável desse processo.

Outras contribuições, como as de Patrick Imbert com *Trajectoires culturelles transaméricaines: médias, publicité, littérature et modialisation* (2004), de Jean-François Coté com a Coleção Americana, publicada pelas Presses de l'Université Laval, Pierre Ouellet, com a coleção *Le soi et l'autre* editada em Montreal, fizeram avançar de maneira substantiva a interlocução entre as Américas em geral e entre o Brasil, o Canadá e o Quebec de modo particular.

A continuidade e os possíveis desdobramentos dessa linha de pesquisa, que pretende dar conta das relações inter e transculturais entre as Américas, fazendo do exercício comparativo a base teórica de seu labor, terão de considerar os seguintes pontos de referência: a transculturalidade, as mobilidades culturais e os vestígios da memória social e dos imaginários coletivos americanos inscritos na cultura das três Américas. A interlocução interamericana não pode prescindir do resgate da memória social, dos lugares de memória e das relações entre memória e esquecimento que estiveram presentes na construção da história, da cultura e das literaturas das Américas de norte a sul. O *DFMLA* tentou retrazar as recorrências memoriais que entram na constituição dos imaginários coletivos americanos, mas esse segue sendo um campo ainda pouco explorado e que certamente contribuirá para que se penetre na densidade simbólica de obras que tentam, desde os primeiros anos após a conquista, se construir entre o que Le Clézio chamou de sonho americano, ou seja, o pensamento pré-colombiano que se contrapõe à lógica europeia.

## Referências

- ANDRÈS, B.; BERND, Z. éd. *Le littéraire et l'identitaire dans les Amériques*. Québec: Nota Bene, 1999.
- BERND, Z. *Américanité et mobilités transculturelles*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2009. (Collection Aqmericana.)
- BERND, Z. (org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- \_. *Antologia de textos fundadores do comparativismo literário interamericano*. (Projeto de Pesquisa coordenado por Zilá Bernd de 1999 a 2002, com apoio do CNPq.) Disponível em <www.ufrgs.br/CD-Rom>.
- \_. *Escrituras híbridas, estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- \_. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: UFRGS: Tomo, 2007.
- \_. *Imaginários coletivos e Mobilidades (trans)culturais*. Porto Alegre: Nova Prova: Abecan, 2007.
- BERND, Z.; LOPES, Cícero G. (org.). *Identidades e estéticas compostas*. Porto Alegre: PPG-Letras/UFRGS; Canoas: Unilasalle, 1999.
- BOUCHARD, G. Identité collective et sentiment national dans le Nouveau Monde. In ANDRÈS, B.; BERND, Z. éd. *Le littéraire et l'identitaire dans les Amériques*. Québec: Nota Bene, 1999, p. 63-83.
- BOUCHARD, G. éd. *Figures et Mythes des Amériques*. Colloque de Montréal. CD-Rom, 2004.
- BOUCHARD, G.; ANDRÈS, B., éd. *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal: Québec/Amérique, 2007.
- CÔTÈ, J.-F. O conceito de Americanidade, hibridismo cultural e cosmopolitismo. In BERND, Z. (org.). *Imaginários coletivos e Mobilidades (trans)culturais*. Trad. (do francês) por Ana Lucia Paranhos. Porto Alegre: Nova Prova: Abecan, 2007, p. 13-37.
- DE GRANDIS, R.; BERND, Z. editors. *Unforseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas*. Amsterdam: Rodopi, 2000. (Critical Studies.)
- HAREL, S.; BERND, Z. éd. *Penser les transferts culturels: pratiques et discours du pluralisme*. CD-Rom (Montréal: Celat/Omni3, 2002).



- FIGUEIREDO, E. (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Eduff; Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- FIGUEIREDO, E.; PORTO, M. B. (org.). *Figurações da alteridade*. Niterói: Eduff; Abecan, 2007.
- IMBERT, P. *Trajectoires culturelles transméricaines: médias, publicité, littérature et modialisation*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- LE CLEZIO, J. M. G. *Le rêve mexicain*. Paris: Gallimard, 1988. (Folio essais.)
- MAFFESOLI, M. *Du nomadisme; vagabondages initiatiques*. Paris: Librairie Générale Française, 1997. (Biblio essais.)
- NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde*. Montréal: Boréal, 1998.
- PETERSON, M.; BERND, Z. (éds.). *Confluences littéraires Brésil/Québec, les bases d'une comparaison*. Quebec: Éditions Balzac, 1992. (Collection l'Univers des discours.)