



Fundação

**CECIERJ**

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

## **Matrizes de Cultura e Literaturas Hispânicas**

**Volume Único**

Helder Thiago Cordeiro Maia

Livia Maria de Freitas Reis

Robson dos Santos Leitão



GOVERNO DO ESTADO  
**RIO DE JANEIRO**

Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação

**UNIVERSIDADE  
ABERTA DO BRASIL**

MINISTÉRIO DA  
EDUCAÇÃO



**PÁTRIA AMADA  
BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL

Apoio:



**FAPERJ**

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo  
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

# Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

www.cederj.edu.br

## Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

## Vice-presidente

Marilvia Dansa de Alencar

## Coordenação do Curso de Letras

UFF - Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira

## Material Didático

### Elaboração de Conteúdo

Helder Thiago Cordeiro Maia

Lívia Maria de Freitas Reis

Robson dos Santos Leitão

### Diretoria de Material Didático

Bruno José Peixoto

### Coordenação de Design

#### Instrucional

Flávia Busnardo da Cunha

### Supervisão de Design

#### Instrucional

Supervisor

### Design Instrucional

Lívia Tafuri Giusti

Nathalia Alves

### Biblioteca

Simone da Cruz Correa de Souza

Vera Vani Alves de Pinho

### Diretoria de Material Impresso

Ulisses Schnaider

### Revisão Linguística e Tipográfica

Beatriz Fontes

Licia Matos

Mariana Caser

### Ilustração

André Dahmer

### Capa

André Dahmer

### Programação Visual

Deborah Curci

### Produção Gráfica

Fábio Rapello Alencar

Copyright © 2019 Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e/ou gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

M217

Maia, Helder Thiago Cordeiro.

Matrizes de cultura e literaturas hispânicas. V.1/ Lívia Maria de Freitas Reis, Robson dos Santos Leitão. – Rio de Janeiro : Fundação Cecierj, 2018.

248p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0136-8

1. Cultura hispânica. 2. Literatura hispânica. 3. diversidade cul-

Referências bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT.  
Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

# Governo do Estado do Rio de Janeiro

## Governador

Wilson Witzel

## Secretário de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação

Leonardo Rodrigues

## Instituições Consorciadas

### CEFET/RJ - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

### FAETEC - Fundação de Apoio à Escola Técnica

Presidente: Alexandre Sérgio Alves Vieira

### IFF - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense

Reitor: Jefferson Manhães de Azevedo

### UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Reitor: Luis César Passoni

### UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Ruy Garcia Marques

### UFF - Universidade Federal Fluminense

Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

### UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto Leher

### UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Reitor: Ricardo Luiz Louro Berbara

### UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca



# Sumário

<b>Aula 1 • Cultura, diversidade cultural e interculturalidade .....</b>	<b>7</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	
<b>Aula 2 • Formação cultural espanhola.....</b>	<b>27</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	
<b>Aula 3 • Formação cultural espanhola II.....</b>	<b>45</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	
<b>Aula 4 • Paradigmas da literatura espanhola I .....</b>	<b>69</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Robson dos Santos Leitão</i>	
<b>Aula 5 • Paradigmas da literatura espanhola II.....</b>	<b>89</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Robson dos Santos Leitão</i>	
<b>Aula 6 • Mapas culturais latino-americanos.....</b>	<b>107</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	
<b>Aula 7 • Paradigmas culturais hispano-americanos.....</b>	<b>143</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	
<b>Aula 8 • O boom latino-americano.....</b>	<b>167</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	
<b>Aula 9 • Tendências contemporâneas: a crônica latino-americana.....</b>	<b>191</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	
<b>Aula 10 • Tendências contemporâneas: o ensaio latino-americano .....</b>	<b>223</b>
<i>Livia Maria de Freitas Reis</i>	
<i>Helder Thiago Cordeiro Maia</i>	



# Aula 1

Cultura, diversidade cultural  
e interculturalidade

*Livia Maria de Freitas Reis  
Helder Thiago Cordeiro Maia*

## **Meta**

Promover a discussão dos conceitos de cultura, diversidade cultural e interculturalidade, tomando-os como imperativos éticos e pedagógicos, com o objetivo de iniciar os estudos das Matrizes Culturais Hispânicas.

## **Objetivos**

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a importância dos conceitos de cultura, diversidade cultural e interculturalidade enquanto imperativos éticos e pedagógicos;
2. avaliar a relevância desses conceitos no processo de ensino-aprendizagem de uma cultura estrangeira;
3. reconhecer o valor da afetividade no processo de ensino-aprendizagem intercultural.



## Introdução

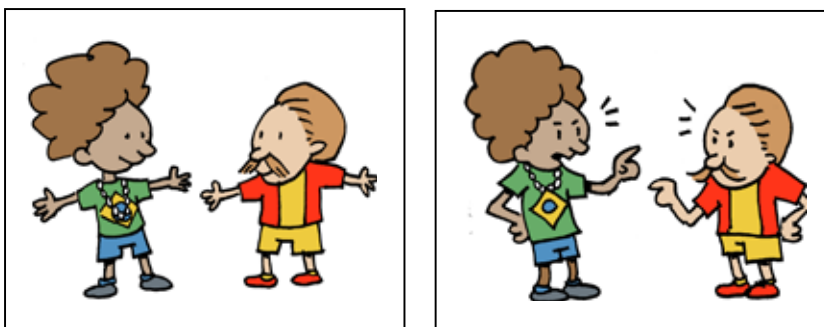
Começamos o curso de Matrizes Culturais e Literárias Hispânicas discutindo cultura, diversidade cultural e interculturalidade. Esses três conceitos nos servirão tanto como chave de leitura para a compreensão dos demais assuntos abordados ao longo do curso, quanto como imperativos ético-pedagógicos norteadores da formação de professores comprometidos com uma educação que valorize a alteridade.

Pensar e discutir o conceito de cultura, ao mesmo tempo em que assumimos como pressuposto teórico-prático da experiência docente a defesa da diversidade cultural e da interculturalidade, nos leva a uma proposta de ensino-aprendizagem cujas diferenças não são nem silenciadas nem tomadas como obstáculos intransponíveis. As alteridades e as diferenças, ao contrário, serão tomadas aqui por sua capacidade de transformação das hierarquias e das hegemonias culturais.

O esforço em estudar as matrizes de uma cultura outra deve, entretanto, levar em consideração não só as diferenças, mas também as semelhanças e os encontros entre a nossa cultura e a estudada.

No caso desta disciplina, esses encontros, como veremos, nos aproximarão, enquanto brasileiros, do mundo hispânico, mostrando-nos que tais relações interculturais podem, muitas vezes, ser alegres e criativas, mas também nos mostrarão um lado contrário, cheio de violência e exclusão.

Vamos começar?



**Figura 1.1:** Por suas peculiaridades, às vezes há choques culturais tanto entre povos diferentes quanto entre indivíduos de distintas etnias, religiões, classes, gêneros etc. A chave para a harmonia entre todos está na aceitação e na defesa da diversidade!

## Cultura

### Performar a cultura

mesmo diante desses padrões normativos que nos convocam a agir e pensar de determinada forma, os sujeitos possuem a capacidade, ainda que limitada, de atuar autonomamente e de negociar, conscientemente ou não, com essas regras.

É justamente essa *performance* individual dos sujeitos diante das normas-valores-modos, quando repetidas coletivamente, que cria, repete e renova uma determinada cultura. A cultura, portanto, se faz nos corpos e nas *performances* individuais e coletivas.

Nossa proposta é a de que a ideia de cultura seja compreendida em um sentido mais amplo do que normalmente costuma-se pensar: cultura não é somente as artes, as crenças ou o folclore de um território; ao contrário, entendemos que toda e qualquer atividade humana (econômica, política, artística, científica, religiosa, jurídica, educativa etc.) está inscrita em determinada matriz cultural.

Assim, toda ação humana é uma forma de **performar a cultura**. Ou seja, em qualquer ato humano somos interpelados por um conjunto de valores, de ideias e de modos de fazer-pensar-sentir, sob os quais agimos de forma limitada. A cultura nos convoca, a todo momento, a agir segundo seus padrões normativos. Nossa liberdade, portanto, encontra-se, tanto na própria (im)possibilidade de escolher quanto nas decisões, conscientes ou não, que tomamos.

Há cultura em toda a realidade que nos cerca. Não há, portanto, ato humano que não expresse uma cultura. Da linguagem ao sexo, das práticas econômicas ao amor, das crenças religiosas às artes, da política à arquitetura, das panelas de uma cozinha às práticas de higiene pessoal. Em todas essas atividades encontramos a cultura de um povo. Sendo assim, a cultura é um modo de produção de subjetividade, um modo de produção de sujeitos.

É o fato de sermos sociabilizados na cultura brasileira o que nos torna brasileiros, mais do que definem o lugar onde nascemos ou a origem dos nossos pais. Uma criança, por exemplo, ainda que nascida na Espanha, se adotada e criada dentro da cultura brasileira, será (culturalmente) brasileira, independentemente do que digam os seus documentos ou as leis de seu Estado natal.

Da mesma forma, é na cultura que aprendemos e nos tornamos homens, mulheres, brancos, negros, mestiços, índios etc. Ela, portanto, se inscreve em nossos corpos, em nossas práticas, em nossas ideias e nos forma como sujeitos.



**Figura 1.2:** A cultura molda nossa personalidade e nos define como sujeitos.

A cultura não é um dado natural, ainda que a forma como enxergamos e agimos diante da natureza seja cultural; por isso, sempre houve tantas formas de lidar com ela. Mesmo que seja muito influente, nunca é a natureza que inventa a cultura, mas os homens, que o fazem ao atribuir significados aos dados naturais, ao interpretá-los e ao nomeá-los.

A cultura igualmente não é uma herança que se transmite, imutável, de geração em geração; nem mesmo a natureza é imutável. Não existe, portanto, cultura que permaneça sempre a mesma. Ao contrário, a cultura pertence sempre a um espaço, a um tempo e a um povo. Ela é uma produção histórica da humanidade que está em permanente mudança. Por isso, é historicizável e pode ser lida através das suas modificações históricas. Analisar um sistema cultural, portanto, é analisar as condições de produção dessa cultura.

Nesse sentido, nossa proposta é a de, ao longo do curso, analisar a cultura hispânica a partir de algumas das suas possíveis origens: os judeus, os árabes, os cristãos e os ciganos. Ao contrário de buscarmos uma essência hispânica, que é impossível de ser encontrada, procuraremos destacar tanto o que se repete como um padrão da cultura hispânica quanto os elementos de ruptura e de produção de novas subjetividades dessa cultura.

Dessa forma, entender a cultura como algo fixo e estável, evitando enxergar os permanentes jogos, disputas, encontros e choques culturais é, sobretudo, uma estratégia política que mascara uma realidade e que visa manter as hierarquias e os privilégios dos grupos culturalmente dominantes. Por exemplo, a ilusão de que vivemos no Brasil uma democracia racial sem conflitos camufla e silencia, na verdade, uma realidade

de dominação e de discriminação racial contra índios e negros.

Por fim, entendemos que o estudo de uma cultura nunca é neutro, tampouco pode ser feito a partir de valores supostamente universais, ou seja, sob uma perspectiva que se mostra bastante colonizadora das expressões culturais do outro, pois ela tende ao julgamento deste a partir das nossas próprias experiências.

O que pretendemos durante esse curso, enfim, é uma imersão na matriz cultural hispânica a partir da sua história, dos seus valores e da sua cultura, evitando uma leitura comparativa que se mostre meramente valorativa e hierárquica.

---

---

### **Atividade 1**

---

---

#### ***Atende ao objetivo 1***

A partir da leitura da primeira seção da aula, aponte três ou quatro características que definam o nosso entendimento de cultura.

---

---

---

---

#### ***Resposta comentada***

- A cultura é toda e qualquer atividade humana, não somente as artes, as crenças ou o folclore;
- a cultura é um modo de produção de subjetividade, um modo de produção de sujeitos;
- a cultura não é um dado da natureza, são os homens que a inventam ao atribuir significados aos dados naturais, ao interpretá-los e nomeá-los;
- a cultura não é imutável; é, ao contrário, uma produção histórica da humanidade que muda permanentemente.

---

---

---

## Diversidade cultural

Quando falamos em defesa da diversidade cultural, estamos propondo um olhar que valorize as diferentes culturas em suas peculiaridades. Um olhar, portanto, não hierárquico, que não enxergue as distintas culturas como melhores ou piores, mais ou menos desenvolvidas, e que não tome a cultura ocidental, amplamente difundida pela globalização, como determinante de valores universais a partir dos quais podemos julgar e compreender as outras realidades.

As *diferenças*, assim, não são uma realidade a ser superada, mas devem ser aceitas e valorizadas. Nesse sentido, a diversidade cultural seria, para a humanidade, tão importante quanto é a biodiversidade para a natureza.

Falar em diversidade cultural é falar de pessoas e de comunidades que desenvolveram, ao longo da sua história, modos de compreender e de experienciar o mundo de distintas formas. Assim, defender a diversidade cultural é respeitar e valorizar as diferentes pessoas e comunidades, não naquilo que acreditamos que elas deveriam ser, mas no que elas efetivamente são.

Quando falamos em diversidade cultural, portanto, assumimos que não existe uma cultura única, mas uma infinidade cultural em que coexistem criatividade, harmonia, exclusões e violência.

Nesse sentido, a globalização tanto pode favorecer a homogeneização cultural e o domínio da cultura ocidental – especialmente a norte-americana e a europeia – sobre todas as outras culturas quanto pode ser utilizada para enriquecer mutuamente as diversas culturas. Os fluxos transnacionais de populações, de conhecimentos e de valores devem, portanto, ser estimulados e valorizados, mas com especial atenção para que não haja a hegemonia de nenhuma cultura sobre outras culturas periféricas.

Definitivamente, não há respeito à diversidade cultural quando um modo de vida é imposto a outra comunidade. Essas relações de colonização cultural podem ser tanto transnacionais, ou seja, entre países, quanto podem acontecer dentro de um único país.

Relembremos, por exemplo, a colonização dos povos indígenas na época da chegada dos portugueses e espanhóis, mas também as recolonizações que esses povos ainda sofrem, tanto pelo Estado quanto pelas instituições religiosas locais. Os encontros e os choques culturais, dessa

forma, não podem conservar intacta nenhuma das culturas, dadas as mudanças constantes por que passam, mas também é preciso estar atento aos processos de colonização das alteridades.



Gabriela Korossy

**Figura 1.3:** Como se já não bastasse terem sido dizimados e colonizados por portugueses e espanhóis há séculos, ainda hoje os índios precisam lutar não só por direitos que lhes garantam sobrevivência material, mas também precisam resistir culturalmente às novas colonizações tanto do Estado brasileiro quanto de instituições religiosas.

Fonte: <http://fotospublicas.com/amanha-1904-comemora-se-o-dia-nacional-do-indio-veja-imagens-das-lutas-dos-povos-indigenas-brasileiros/>

Não pensamos em uma mestiçagem uniformizadora e homogênea quando falamos em defesa da diversidade cultural e da alteridade, mas em um enriquecimento e em uma consequente transformação das diversas culturas a partir dos contatos e dos choques entre elas. A utopia da diversidade cultural é, portanto, solidária e dialógica e não impositiva e colonizadora.

Valorizar a diversidade cultural, portanto, é uma oportunidade de conhecer e compreender o outro, aceitando-o e valorizando-o em suas diferenças... Não basta tolerar. A tolerância nos mantém distantes do outro e é sempre precária. Nunca queremos o que toleramos por perto, apenas deixamos que o outro viva segundo suas vontades, desde que elas não interfiram no nosso mundo. Logo, é preciso valorizar o que o outro tem de diferente de nós.

A simples tolerância não propõe uma transformação social das relações de poder pois ela serve, muitas vezes, para manter as hierarquias e as distâncias entre os indivíduos. Assim, quando toleramos, compreen-

demos que o outro é incomensuravelmente distinto e só podemos conviver com ele sem nos misturar.

A perspectiva que estamos propondo, contrariamente, reconhece no outro uma possibilidade de transformar a nossa cultura e as relações de poder. Isso porque quanto mais exercitamos as diferenças, ou seja, quanto mais nos misturamos, mais reconhecemos a diversidade do outro como parte de nós mesmos.

Não estamos fazendo uma celebração ingênua da diversidade. Estamos, ao contrário, propondo um modo de experienciar a alteridade, que enxerga, em um diálogo sem hierarquias e sem valores universais, as diferenças, as semelhanças e as potencialidades da criatividade humana, bem como as violações aos direitos humanos que estão presentes em todas as matrizes culturais. Em nossa abordagem há, portanto, o reconhecimento de que qualquer matriz cultural também está marcada pela violência.

Segundo a Unesco, a defesa da diversidade cultural é um imperativo ético que é inseparável do respeito à dignidade da pessoa humana. Como sugere Agustí Coll (2002), a defesa da diversidade significa um profundo respeito àquilo que as pessoas e as comunidades são, ou seja, o respeito à complexidade humana que reconhece o outro, indivíduo e comunidade, como uma realidade plena e contraditória, consequentemente portadora de práticas, saberes e conhecimentos que devem ser valorizados.

Como futuros professores, defender a diversidade humana e cultural é, portanto, mais que um dever ético, é um imperativo pedagógico. Como imperativo pedagógico, devemos não só estudar e valorizar as diversas culturas a partir das suas diferenças e semelhanças, mas também estudar e valorizar a multiplicidade cultural presente na nossa sala de aula. O professor, assim, pode levar o aluno ao conhecimento de outras culturas, bem como pode buscar a harmonia em sala de aula sem estabelecer hierarquias e modelos culturais únicos.

Como um princípio da educação, a defesa da diversidade cultural nos leva à aprendizagem dos valores culturais do outro de forma dialógica e relacional, mas também nos provoca a repensar, a todo o momento, os valores da nossa própria cultura, das outras e daquelas consideradas culturas universais.

É preciso, portanto, que nós, enquanto professores, percebamos que não há uma forma de ensinar que seja neutra e por isso a escolha da de-

fesa da diversidade cultural como imperativo pedagógico nos convoca para a construção de uma sociedade mais igualitária.

Defender a diversidade cultural, contudo, não significa apenas afirmar festivamente a pluralidade: é preciso que ela sempre leve em consideração a alteridade – enquanto uma realidade – e a interculturalidade.

Falaremos sobre interculturalidade em seguida, mas ressaltamos que uma aprendizagem para a diversidade nos exige sempre uma postura ética e pedagógica diante do outro.



## **Pesquisa!**

Você pode se aprofundar mais no assunto lendo os textos de Coll (2002), Silva (2011) e Unesco (2002), que foram usados como suporte ao que estudamos até agora. As referências completas e o *link* para os textos encontram-se ao final da aula.

## **Atividade 2**

### ***Atende ao objetivo 1***

A partir do que foi discutido, o que significa, para um professor, defender a diversidade cultural como um imperativo ético-pedagógico?

---

---

---

---

---

---

### ***Resposta comentada***

A importância da defesa da diversidade cultural diz respeito, primeiro, a uma atitude ética de valorização da alteridade. O professor, portanto,



deve ser capaz de ensinar outras realidades e de falar sobre outras culturas sem utilizar modelos hierárquicos a partir de valores ocidentais supostamente universais. O professor deve ser capaz, ainda, de estimular a curiosidade dos alunos para encontrar, nas diferenças culturais, as semelhanças entre indivíduos e comunidades.

Como imperativo pedagógico, o professor deve estar atento tanto à seleção do material utilizado em sala quanto à própria diversidade de sua classe. O material deve ser rico em modelos culturais diferentes, assim como a diversidade linguística e cultural dos alunos deve ser valorizada no processo de ensino-aprendizagem.

---

---

## **Interculturalidade**

Enxergar o caráter híbrido e multicultural de uma sociedade não leva, necessariamente, a uma prática de valorização das alteridades e das diferentes matrizes culturais. Há muitas pessoas, por exemplo, que reconhecem a miscigenação e o caráter multicultural da cultura brasileira, mas que atribuem a essas características um valor negativo. Por isso, a perspectiva da interculturalidade que propomos, para além de ser uma abordagem teórica, é também uma proposição normativa para uma prática ética e pedagógica que diz respeito à exigência de um tratamento igualitário entre sujeitos, comunidades e matrizes culturais.

No plano individual, a defesa da interculturalidade, como afirma Vera Maria Candau (1995), promove o diálogo do indivíduo com as diversas influências culturais que o formam, ao mesmo tempo que o leva, no plano social, ao reconhecimento da diversidade e à luta contra todas as formas de discriminação e de desigualdades sociais, através, principalmente, de relações dialógicas não hierárquicas entre sujeitos e comunidades de diferentes matrizes culturais.

Nesse sentido, a interculturalidade é sempre um processo inacabado cuja finalidade não é somente o exercício da tolerância, mas a promoção de uma relação que seja capaz de transformar as culturas e os sujeitos a partir da interação entre eles.

A interculturalidade, portanto, não busca uma mera coexistência entre as diferentes culturas, mas uma interação de qualidade entre sujeitos e comunidades que se reconhecem em suas diferenças e semelhanças.

O sufixo *inter-* significa que o encontro entre diferentes matrizes culturais se dá na interação e no intercâmbio, mas também na defesa da diversidade e da solidariedade. Sendo assim, a abordagem intercultural pressupõe o diálogo e a integração das diferenças culturais, e não a assimilação de uma cultura por outra. Assimilar uma cultura é negar a outra e integrar os sujeitos a uma nova cultura significa fazer deles membros ativos de outra cultura.

Nesse sentido, devemos estar atentos para que a globalização não apague as múltiplas diferenças culturais. Ela, ao contrário, pode ser utilizada como um importante instrumento de enriquecimento e de conhecimento entre culturas, mas, para isso, deve-se levar em conta, como já dissemos, que não há um sistema de valores universais que sirva de medida para valorar as diferenças culturais. Da mesma forma, devemos considerar que não há encontro sem conflitos, já que o encontro entre culturas não é somente a reunião entre racionalidades diferentes, mas também entre distintos afetos, crenças, rituais, mitos etc.

A abordagem intercultural, assim como o próprio encontro de culturas, nunca é um projeto totalmente harmonioso. Ao contrário, exige do professor a capacidade de compreender e valorizar as diferenças e os diálogos culturais, inclusive entre os próprios alunos, ao mesmo tempo sendo um provocador da curiosidade discente para o encontro com a alteridade, sem cair em estereótipos culturais, que reproduzem a diferença a partir do exótico e das imagens do mercado turístico mundial.

No plano da educação, portanto, a interculturalidade é uma abordagem que busca desenvolver, além da solidariedade, a interação entre sujeitos e comunidades diferentes, cuja finalidade última é o enriquecimento cultural recíproco.

A educação intercultural, como afirma Reinaldo Matias Fleuri (2001), é uma pedagogia do encontro que permite a uma pessoa ou a um grupo modificar o seu horizonte de compreensão da realidade a partir da experiência da alteridade.



### **Texto extra: “Origens da interculturalidade na América Latina”**

Vera Maria Candau faz uma breve retrospectiva sobre a aborda-

gem intercultural na América Latina no texto *Interculturalidade e educação escolar*, do qual apresentaremos um trecho a seguir. Suggerimos, entretanto, a consulta do texto completo, cuja referência bibliográfica encontra-se ao final da aula.

[...] no que diz respeito à América Latina, a preocupação intercultural nasce a partir de outro horizonte [...] esta abordagem surge referida às nossas populações indígenas. [...] A partir desta época são várias as experiências educativas realizadas em diferentes países latino-americanos, orientadas a atender de modo mais adequado a diferentes grupos sociais e culturais marginalizados. Neste sentido, especialmente a partir da década dos cinquenta, os movimentos de educação popular contribuíram de modo muito significativo e enriquecedor para promover processos educativos a partir dos componentes culturais dos diversos grupos populares. Partimos da hipótese de que a preocupação por uma educação que respeite a diversidade cultural emerge de modo original na América Latina e é muito anterior ao atual movimento de valorização desta perspectiva que se desenvolve no plano internacional [...] No entanto, o deságio de promover uma educação intercultural não se restringe a determinadas populações específicas, como se somente a elas fosse exigido o esforço de reconhecimento e valorização das culturas diferentes da sua origem. Hoje urge ampliar este enfoque e considerar a educação intercultural como um princípio orientador, teórica e praticamente, dos sistemas educacionais na sua globalidade (CANDAU, 1995).



## **Pesquisa!**

Indicamos também os artigos de Damazio (2008), Fleuri (2001) e Ribeiro (2006) para uma leitura mais ampla dos temas abordados até aqui. As referências completas podem ser conferidas na seção final desta aula.

---

---

### **Atividade 3**

---

---

#### ***Atende ao objetivo 2***

Qual a importância da defesa da diversidade, através de uma abordagem intercultural, para o processo de ensino-aprendizagem de uma cultura estrangeira?

---

---

---

---

---

---

#### ***Resposta comentada***

A perspectiva da interculturalidade como uma prática ética e pedagógica forma professores que não só reconhecem a defesa da diversidade, mas que também promovem, em sua prática em sala de aula, um processo de ensino-aprendizagem dialógico e não hierárquico que consideramos fundamental na abordagem de outras matrizes culturais.

O professor deve, portanto, promover o conhecimento dessa outra matriz cultural não através de um processo de assimilação, mas de uma integração cultural que não utilize valores supostamente universais no estudo dessa segunda matriz.

Por fim, o processo de ensino-aprendizagem intercultural de uma cultura estrangeira deve levar os alunos a uma modificação da compreensão da sua realidade a partir da experiência do outro.

---

---

---

### **Educação para os afetos**

A educação para a defesa da diversidade, apoiada na interculturalidade, não pode, entretanto, ser pensada e praticada apenas a partir da razão. Da mesma forma que o encontro de culturas não ocorre somente como encontro de racionalidades diferentes, a prática intercultural de defesa da diversidade também não pode estar restrita apenas a essa

perspectiva do comportamento humano.

O sociólogo Muniz Sodré (2012) sugere, portanto, que uma educação em defesa da diversidade cultural deve, necessariamente, passar pelo sensível, pelos afetos, para que possa haver uma real transformação das mentalidades e das atitudes. Não se trata apenas de convencer racionalmente os alunos a respeito da defesa da diversidade, é preciso fazê-los sentir a diversidade como uma necessidade ética.

O trabalho do professor não é, dessa forma, apenas apresentar a cultura do outro; trata-se, na verdade, de promover essa outra cultura, fazendo com que o aluno perceba que toda cultura tem algo a ensinar sobre si mesmo e sobre o outro, que toda cultura é, assim, capaz de dialogar com nossas experiências.

Mais do que isso, em um mundo onde os principais imperativos éticos são a individualidade e o consumo desenfreado de bens, o principal desafio do professor é fazer o aluno descobrir a solidariedade como principal imperativo ético, pois, para isso, a razão sozinha não é suficiente.

Ainda de acordo com o que afirma Sodré, a diversidade humana é algo a ser mais sentido do que entendido. Não se trata, entretanto, de uma educação exclusivamente para as sensações, mas de encontrar um meio justo entre a racionalidade argumentativa e a esfera da sensibilidade, pois existe um abismo entre o reconhecimento teórico do outro e uma prática ético-política de aceitação e valorização das outras possibilidades humanas.

É preciso, como explica o sociólogo, desenvolver nos nossos alunos uma “imaginação empática”, ou seja, a capacidade de se colocar afetivamente no lugar do outro e de se solidarizar com ele. Para isso, é necessário desenvolver estratégias de sensibilização, ou melhor, de aproximação com as diferenças, que não passem apenas pela racionalidade dos alunos, mas que os envolvam também em seus afetos.

É necessário desenvolver um novo paradigma cognitivo, no qual a existência coletiva implique responsabilidade e parceria com o outro e a interação cultural seja percebida como uma oportunidade de crescimento pessoal e coletivo, capaz de construir uma sociedade mais justa e solidária.

Alguns sujeitos, entretanto, a partir de visões de mundo altamente hierárquicas, rechaçam essa experiência com outras coletividades em razão da crença em uma suposta superioridade cultural ou, até mesmo,

em uma superioridade étnica, religiosa, sexual etc. Esses sujeitos colocam barreiras à empatia e à compreensão do outro em um processo que Muniz Sodré chama de “imunização sociopsicológica” (SODRÉ, 2012).



**Figura 1.4:** A crença na superioridade étnica, religiosa e sexual era uma realidade do Estado nazista, que culminou no assassinato em massa de judeus, ciganos, negros e homossexuais. Essas ideias que permitem e justificam a violência, entretanto, ainda circulam entre nós, provocando exclusões e mortes.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Hitler#/media/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-S33882,\\_Adolf\\_Hitler\\_retouched.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Adolf_Hitler#/media/File:Bundesarchiv_Bild_183-S33882,_Adolf_Hitler_retouched.jpg)

Nenhuma explicação científica e racional é capaz de atingir esses indivíduos porque muitas vezes suas convicções, ainda que produzam exclusões e violências, são tomadas como dogmas. As violências e as exclusões causadas por esses comportamentos se justificaram, portanto, nesses indivíduos, na certeza da superioridade das suas crenças e dos seus comportamentos.

Nesses casos, ao professor cabe a árdua tarefa de desenvolver estratégias de sensibilização que, sem se esquecer de argumentos racionais, façam os alunos experienciarem simbolicamente a força destrutiva desses comportamentos. Todavia, levar parte dos alunos ao estágio da tolerância já é uma primeira e importante conquista dos professores.



Recomendamos agora que você assista à palestra *A ignorância da diversidade*, do professor Muniz Sodré, que trata exatamente de diversidade e educação para os afetos.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WfmEABJVeU4>.

E, para aqueles que desejarem se aprofundar no assunto, recomendamos o livro *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*, também do professor Muniz Sodré e indicado nas Referências desta aula.

---

---

### **Atividade 4**

---

---

#### ***Atende ao objetivo 3***

Qual a importância de uma educação para os afetos na defesa da diversidade cultural e da interculturalidade?

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

#### ***Resposta comentada***

Uma educação em defesa da diversidade e da interculturalidade não é efetiva enquanto atingimos os alunos apenas a partir da esfera da razão, visto que existe um grande abismo entre aceitar racionalmente a diversidade e praticar a sua defesa. Para isso, é necessário interagir também com a esfera do sensível, das sensibilidades, dos afetos. É preciso fazer o aluno experimentar a diversidade em suas alegrias e tristezas, em seus encontros e exclusões, de forma a convencê-lo de que a defesa da diver-

sidade e da interculturalidade deve ser um imperativo ético.

O professor necessita, de acordo com a realidade dos alunos, desenvolver estratégias não só racionais, mas também de sensibilização em defesa da diversidade. Nesse meio termo entre a racionalidade e a sensibilidade, encontra-se o caminho para uma educação solidária e inclusiva.

---

---

## **Conclusão**

A cultura, como vimos, pode ser percebida como um conjunto restrito de atividades humanas (arte, folclore etc.); contudo, na abordagem deste curso, entendemos que todo ato humano faz parte de determinada matriz cultural. Vista dessa forma, poderemos, ao longo do curso, colocar em diálogo aspectos culturais que geralmente não são lidos em conjunto. Nessa perspectiva, a cultura é histórica e não natural; é transmitida, mas não é estática; possui padrões de repetição, mas também processos de ruptura; é criada e modificada pelos sujeitos ao mesmo tempo em que forma subjetividades.

Por isso, cabe ao professor, no processo de ensino-aprendizagem, a defesa da diversidade cultural a partir de um olhar não hierárquico, que valorize não apenas uma situação de tolerância entre as diferenças, mas que promova também a alteridade, ao ponto de reconhecer o outro tanto em suas potencialidades quanto em sua complexidade. Entendemos que uma abordagem intercultural, portanto dialógica e não assimilacionista, é capaz de ajudar alunos e professores nesse processo.

Por fim, é necessário que estejamos atentos ao aspecto do sensível no processo de ensino-aprendizagem, visto que a prática intercultural e a defesa da diversidade não podem estar restritas à racionalidade. Devemos, por isso, estar atentos aos processos de imaginação empática e de imunização sociopsicológica.

## **Resumo**

Nesta aula você teve contato com a discussão sobre três importantes conceitos, que orientarão os próximos assuntos do nosso curso. Os principais pontos estudados até aqui foram:



- o conceito de cultura como qualquer ato humano, ou seja, todo ato humano está inserido em uma determinada matriz cultural e diz algo sobre ela;
- a importância da defesa da diversidade cultural como imperativo ético e pedagógico na construção de um mundo mais justo e solidário;
- o entendimento da abordagem intercultural na defesa da diversidade humana e cultural;
- a importância de uma educação para os afetos na construção do ensino-aprendizagem da diversidade cultural.

### **Informações sobre a próxima aula**

Na próxima aula, estudaremos a formação cultural espanhola a partir das suas quatro principais matrizes culturais: os cristãos, os árabes, os judeus e os ciganos. Até lá!

## Referências

CANDAU, Vera Maria. Interculturalidade e educação escolar. *DHnet*, 1995. Disponível em: <[www.dhnet.org.br/direitos/militantes/veracandau/candau\\_interculturalidade.html](http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/veracandau/candau_interculturalidade.html)>. Acesso em: 1 fev. 2017.

COLL, Agustí. *Propostas para uma diversidade cultural intercultural na era da globalização*. São Paulo: Instituto Pólis, 2002. Disponível em: <[www.polis.org.br/uploads/885/885.pdf](http://www.polis.org.br/uploads/885/885.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2017.

DAMAZIO, Eloise. Multiculturalismo *versus* interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito. *Desenvolvimento em questão*, Rio Grande do Sul, Editora Unijuí, ano 6, n. 12, p. 63-86, jul./dez. 2008. Disponível em: <[www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/160/116](http://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/desenvolvimentoemquestao/article/view/160/116)>. Acesso em: 1 fev. 2017.

FLEURI, Reinaldo Matias. Desafios à educação intercultural no Brasil. *Educação, Sociedade & Cultura*, n. 16 p. 45-62, 2001,. Disponível em: <[www.fpce.up.pt/ciie/revistaesc/ESC16/16-2.pdf](http://www.fpce.up.pt/ciie/revistaesc/ESC16/16-2.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2017.

RIBEIRO, Sandra Mara Martins. *A diversidade cultural no cotidiano escolar: uma abordagem da educação multicultural*. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006. Disponível em: <[www.ppe.uem.br/dissertacoes/2006-Sandra\\_Ribeiro.pdf](http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2006-Sandra_Ribeiro.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2017.

SILVA, Natalino Neves. A diversidade cultural como princípio educativo. *Paideia: Revista do curso de Pedagogia da Universidade Fumec*. Belo Horizonte, ano 8, n. 11, jul./dez. 2011, p. 13-29 , jul./dez. 2011. Disponível em: <[www.fumec.br/revistas/paideia/article/download/1307/888](http://www.fumec.br/revistas/paideia/article/download/1307/888)>. Acesso em: 1 fev. 2017.

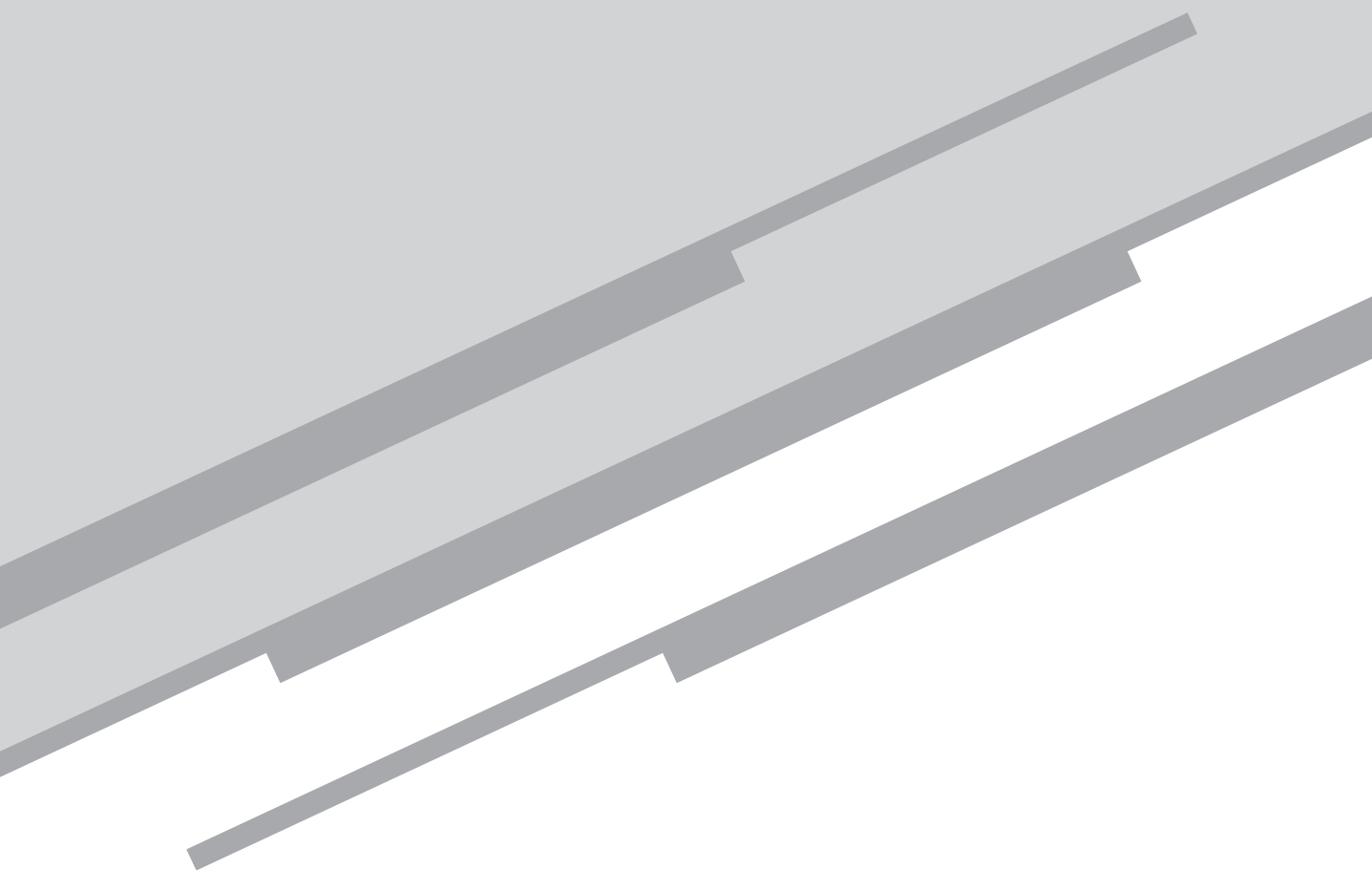
SODRÉ, Muniz. *A ignorância da diversidade*. 20---. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=WfmEABJVeu4](http://www.youtube.com/watch?v=WfmEABJVeu4)>. Acesso em: 1 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis: Vozes, 2012.

UNESCO. *Declaração universal sobre a diversidade cultural*. 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

# Aula 2

Formação cultural espanhola



*Livia Maria de Freitas Reis  
Helder Thiago Cordeiro Maia*

## Meta

Apresentar a história da formação cultural da Espanha a partir das primeiras matrizes culturais que a compõem: os fenícios, os gregos, os cartagineses, os romanos e os visigodos, abordando a história espanhola a partir dos conceitos de diversidade cultural, tolerância e intolerância.

## Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a história da Catedral/Mesquita de Córdoba como um exemplo tanto de hibridismo arquitetônico quanto de tolerância e intolerância cultural;
2. identificar a importância das primeiras matrizes culturais na formação da atual Espanha como um país multicultural.

## Introdução

A história da atual Catedral/Mesquita de Córdoba, que conheceremos em seguida, pode ser lida como um excelente resumo da história espanhola. Na arquitetura desse importante templo religioso encontramos as marcas da maior parte dos povos que fundaram a atual Espanha, especificamente:

- romanos;
- visigodos;
- árabes;
- cristãos.

Além disso, a história desse templo é também um excelente exemplo da convivência tolerante (embora tenha havido períodos de intolerância e perseguições) entre esses povos, que formaram a identidade cultural espanhola.

Engana-se, portanto, quem pensa a história como um desenvolvimento linear, em que teríamos saído de uma época de barbárie para uma atual situação de convivência intercultural em um mundo supostamente civilizado. As dicotomias pelas quais costumamos ler o mundo (entre elas a oposição entre barbárie/civilização) são frágeis quando olhamos criticamente tanto para o passado quanto para o presente; em verdade, parece que dentro de cada tempo histórico há sempre muitos tempos.

A história da Catedral/Mesquita de Córdoba nos ensinará e nos mostrará que os processos de convivência entre povos de matrizes culturais distintas, assim como a própria história, são cíclicos. Por isso, devemos estar sempre preocupados em fortalecer as nossas democracias e em defender a diversidade cultural, visto que situações de violência e exclusão, que historicamente consideramos superadas e mesmo ultrapassadas, muitas vezes voltam com forças renovadas.

A seguir, falaremos da formação histórica espanhola, primeiramente a partir da Catedral/Mesquita de Córdoba, para, logo em seguida, nos determos sobre a história dos primeiros povos que fundaram a atual Espanha, que são: os fenícios, os gregos, os cartagineses, os romanos e os visigodos.

Entretanto, atenção: o que aprendemos na aula anterior sobre cultura, diversidade cultural e interculturalidade será exigido aqui como conhecimento prévio. Vamos lá?

## A Mesquita/Catedral de Córdoba

No sul da atual Espanha, na região da Andaluzia, havia um importante entreposto comercial fenício que foi tomado pelos romanos no século I a.C. Foi a partir da conquista desse entreposto que os novos colonizadores fundaram a *Colonia Patricia Corduba*, que se tornou a capital da região romana conhecida como Hispânia Ulterior ou Bética, local da atual cidade de Córdoba.

Nas margens do rio Guadalquivir, que atravessa boa parte da cidade, os romanos fundaram um templo dedicado a Jano, deus da agricultura, mas que também simbolizava o passado e o presente. Durante mais de quatro séculos funcionou, nesse mesmo lugar, o templo desse importante deus romano.



**Figura 2.1:** Atravessada pelo rio Guadalquivir, a cidade de Córdoba foi capital da Hispânia Ulterior durante a ocupação romana e do emirado de Al-Ándalus, durante a muçulmana.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Guadalquivir#/media/File:SpainGuadalquivirBasin.png>

A queda do império romano, no século V, significou para a região o fim da ocupação romana e o início da visigoda. Assim, o antigo entreposto comercial fenício, transformado em capital romana, passou, nesse momento, a ser uma cidade visigoda-cristã.

Foi assim que, ainda no século V, o antigo templo do deus romano Jano foi derrubado e, em seu local, foi construído um templo visigodo-cristão, a Basílica de São Vicente. Segundo a teologia cristã, São Vicente foi um mártir perseguido e morto pelos romanos no século IV.

A Basílica de São Vicente tornou-se, na época visigoda, o mais importante templo da cidade. Contudo, a Península Ibérica, no começo do século VIII, foi novamente ocupada e colonizada, dessa vez pelos muçulmanos. Inicialmente, a Basílica passou a ser compartilhada, sendo permitidos, em seu interior, tanto o culto cristão quanto o islâmico, mas, nos momentos de maior rivalidade entre muçulmanos e cristãos, o local também foi utilizado para que esses fossem executados por aqueles. Poderíamos dizer, então, que a Basílica de São Vicente, durante os mais de três séculos em que esteve em funcionamento, viveu tempos de tolerância étnica e religiosa, mas também tempos de derramamento de sangue.

As urgências dos novos conquistadores, entretanto, fizeram com que o templo dedicado a São Vicente fosse derrubado, dando origem à construção da Mesquita de Córdoba, no final do século VIII. Assim como havia acontecido com o Templo de Jano, agora era a vez de a Basílica de São Vicente dar lugar a um novo templo religioso.

A construção da Mesquita de Córdoba, que se deu entre 780-785, reaproveitou a maior parte do material da antiga basílica visigodo-cristã, além de ter utilizado sobras de antigas construções romanas e novos materiais muçulmanos. A história desse templo muçulmano, assim como dos antigos templos romanos e visigodos-cristãos, é a metáfora perfeita da história espanhola. As sucessivas derrubadas, reconstruções e a história dos usos compartilhados e das violências resumem bem o que foi o encontro entre as diferentes matrizes culturais que compõem a Espanha.



Berthold Werner

**Figura 2.2:** A Mesquita/Catedral de Córdoba mescla, em sua construção, algumas das diferentes matrizes culturais que formam a Espanha atual: os romanos, os visigodos, os árabes e os cristãos.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mesquita-Catedral\\_de\\_C%C3%B3rdova#/media/File:Mosque\\_of\\_Cordoba\\_Spain.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mesquita-Catedral_de_C%C3%B3rdova#/media/File:Mosque_of_Cordoba_Spain.jpg)

A Mesquita de Córdoba sofreu três grandes ampliações ao longo dos quase oito séculos de domínio árabe na Península Ibérica. Podemos afirmar que, durante esse período, houve, na região e também na Mesquita, momentos de intolerância e de violência, mas também há registros de longos períodos de tolerância.

Destacamos, por exemplo, os governos dos califas Al-Hakam II (961-976), que ficou conhecido por sua sabedoria e piedade, e Almazor (978-1002), que marcou seu período com intolerância étnica e perseguições religiosas contra os cristãos.

Enquanto o governo de Al-Hakam II, que se baseava na igualdade e no respeito entre os diferentes grupos étnicos e religiosos, pode ser lido como um breve exemplo de convivência intercultural, o governo de Almazor ficou marcado pela grande quantidade de *guerras santas* empreendidas e vencidas por ele.

A cidade de Córdoba, capital do emirado de Al-Ándalus no final do século XIII, depois de sucessivas guerras, é conquistada pelos reis cristãos em um longo processo, que entrou para a história com o nome de *Reconquista*, já que os cristãos se apresentavam como herdeiros dos povos visigodos e, portanto, reconquistadores da região. Esclarecemos que enquanto a região de Córdoba foi retomada pelos cristãos no século XIII, parte da Península Ibérica continuou sob domínio muçulmano até o final do século XV.



A nova ocupação, dessa vez cristã, significou para a mesquita a imediata conversão do templo muçulmano em católico. Assim, no século XVI, parte da construção foi derrubada para dar espaço a uma catedral de estilo renascentista. Há relatos de que o rei espanhol Carlos V, que autorizou a “reforma”, teria dito que os arquitetos conseguiram destruir algo que era único no mundo para construir algo que se poderia ver em qualquer parte.



**Figura 2.3:** Catedral e ponte romanas em Córdoba.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puerto\\_romano\\_y\\_mezquita.jpg#/media/File:Puerto\\_romano\\_y\\_mezquita.jp](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puerto_romano_y_mezquita.jpg#/media/File:Puerto_romano_y_mezquita.jp)

A agora Mesquita/Catedral conheceu, entre o final dos séculos XIII e XX, períodos de uso compartilhado do templo e períodos de uso exclusivo católico, períodos de tolerância e períodos de intolerância, a depender da autoridade do momento, assim como no período de ocupação muçulmana.

Destacamos o reinado de Alfonso X (1252-1284), que ficou conhecido por sua sabedoria, como exemplo de convivência tolerante em um período católico, já que em sua corte conviviam judeus, árabes e cristãos.

A arquitetura desse templo cordobês é, dessa forma, a história dos diferentes povos e matrizes culturais que ocuparam a Península Ibérica, especialmente a região de Córdoba. Como a história dos usos, compartilhados ou exclusivos, harmoniosos ou violentos, assim também é a história das diferentes ocupações que formaram a atual Espanha.

Entretanto, se no período da ocupação muçulmana, assim como no

da ocupação visigoda, o templo usufruiu de momentos de convivência tolerante, hoje a situação é de intolerância religiosa.

Desde o ano 2000, a Igreja Católica espanhola, aproveitando-se de uma brecha legal criada na época do ditador Francisco Franco, mas ainda vigente no final do século XX, passou a registrar alguns bens considerados públicos como se fossem propriedade exclusiva da Igreja. Isso permitiu à Igreja Católica não só a modificação dos nomes de alguns templos e monumentos, mas também a proibição de qualquer culto não católico nesses lugares. A Mesquita/Catedral de Córdoba foi rebatizada e agora se chama Catedral da Assunção de Nossa Senhora, ainda que localmente continue a ser conhecida como Mesquita/Catedral de Córdoba.

Foi assim, dentro desse contexto de intolerância, que no dia 31 de março de 2010, um grupo de turistas austríacos convertidos ao Islamismo, ao se ajoelhar dentro da Catedral, para orar a Maomé, foi agredido e expulso do templo pelos guardas do local sob acusação de desordem pública. Processados pelas autoridades do templo, os turistas foram, felizmente, inocentados das acusações judiciais em fevereiro de 2013.

Atualmente, os bispos de Sevilha e de Córdoba continuam a rechaçar os inúmeros pedidos de uso compartilhado do local. A posição da hierarquia católica é de intransigente intolerância quanto ao uso compartilhado do espaço, ainda que associações católicas espanholas e islâmicas sejam favoráveis à utilização ecumênica do templo.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao documentário *La Mezquita/Catedral de Córdoba*, produzido pela HispanTV, cujo endereço indicamos abaixo. Também recomendamos que você acesse a página da Catedral de Córdoba, onde poderá acessar fotos, obter mais informações e até mesmo fazer uma visita virtual ao templo.

- Documentário disponível em: [www.youtube.com/watch?v=Pand0KvoAbo](http://www.youtube.com/watch?v=Pand0KvoAbo);
- página oficial da Catedral: [www.catedraldecordoba.es](http://www.catedraldecordoba.es).

## Atividade 1

### Atende ao objetivo 1

Preencha o resumo abaixo com as informações que faltam.

Período	Matriz Cultural	Templo	Situação Cultural
I a.C. a V d.C.	Romanos	Templo de Jano	Momentos de tolerância e momentos de intolerância
	Visigodos/Cristãos		
		Mesquita de Córdoba	
XV a XX			Momentos de tolerância e momentos de intolerância
Atual			

### Resposta comentada

Período	Matriz cultural	Templo	Situação cultural
I a.C. a V d.C.	Romanos	Templo de Jano	Momentos de tolerância e momentos de intolerância
V a VIII	Visigodos/Cristãos	Basílica de São Vicente	Momentos de tolerância e momentos de intolerância
VIII a XV	Muçulmanos	Mesquita de Córdoba	Breve momento de interculturalidade, além de momentos de tolerância e intolerância
XV a XX	Cristãos	Mesquita/Catedral de Córdoba	Momentos de tolerância e momentos de intolerância
Atual	Espanhóis	Catedral da Assunção de Nossa Senhora	Intolerância religiosa

## Os primeiros povos

A região da Península Ibérica, durante a Idade Antiga, foi ocupada por muitos povos de diferentes origens; contudo, não há fontes escritas significativas sobre essas ocupações.

Sabe-se, entretanto, principalmente através de relatos de outros povos, que a Península Ibérica estava inicialmente dividida em quatro grandes zonas culturais:

- os tartessos;
- os iberos;
- os celtiberos;
- os celtas.

De forma bastante resumida, podemos dizer que:

- os tartessos ocuparam, segundo os registros, a região sudoeste da Península Ibérica, desde o século XIII a.C.;
- os iberos ocuparam o sul e o leste, a região mediterrânea, desde o século IX a.C.;
- os celtas ocuparam o oeste e o norte, desde o século X a.C.;
- os celtiberos, que se configuram como uma mescla entre os povos celtas e iberos, ocuparam o centro da Península Ibérica.



**Figura 2.4:** Tartessos, celtas, iberos, celtiberos e outros povos que ocupavam a Península Ibérica durante a Idade Antiga.

Esses povos, entretanto, tiveram contato com outras civilizações, que ou ocuparam a região, ou estabeleceram importantes entrepostos comerciais. No ponto anterior, vimos, por exemplo, que a cidade de Córdoba surgiu a partir de um antigo entreposto comercial fenício, certo?

À Península Ibérica chegaram, portanto, os fenícios, os gregos, os cartagineses e, por fim, os romanos, os visigodos, os árabes, os cristãos, os judeus e os *gitanos*. Essa grande quantidade de povos que conviveram numa mesma região e em diferentes períodos históricos favoreceu o caráter multicultural da atual Espanha.

Os fenícios, já no século XII a.C., chegaram à zona dos tartessos, onde fundaram cidades e entrepostos comerciais, interessados principalmente em metais preciosos. Os gregos chegaram à região para disputar com os fenícios o domínio do Mediterrâneo, no século IX a.C., e ocuparam principalmente a região mediterrânea dos iberos. Os cartagineses, por fim, conquistaram os fenícios e herdaram seus entrepostos comerciais no século VI a.C.

O império cartaginês, que, com a conquista dos fenícios, se tornou a maior potência comercial do Mediterrâneo, viu, com a ascensão do império romano, as divergências comerciais dessas duas potências se transformarem em guerras pelo controle do Mediterrâneo. A historiografia romana nomeou esses conflitos de *Guerras púnicas*, visto que eles chamavam os cartagineses e os fenícios de púnicos, enquanto a historiografia cartaginesa chamou esses conflitos de *Guerras romanas*.

As Guerras púnicas ou romanas foram, como veremos, três conflitos armados que ocorreram entre 264 e 146 a.C., cujo desfecho foi a derrota do império cartaginês e a consequente romanização da Península Ibérica.

O primeiro desses conflitos, que terminou com o domínio romano sobre a Sicília, a Gália, a Sardenha e a Córsega, levou os cartagineses a deixarem a Península Itálica e a ocuparem efetivamente a Península Ibérica, pois eles enxergavam nesta a possibilidade de sair da crise econômica criada após a derrota para Roma. Contudo, um tratado estabelecido com Roma só autorizava a presença cartaginesa ao sul do rio Ebro.



**Figura 2.5:** As querelas entre romanos e cartagineses em torno do controle do Mediterrâneo tiveram como lugares de disputa a Península Itálica e a Península Ibérica.

O que levou o império cartaginês à Península Ibérica foi, portanto, o mesmo fator que levaria, anos depois, o império romano a lutar pelo domínio da região: metais preciosos, em especial as minas de prata.

O domínio da cidade de Sagunto foi o que oficialmente detonou a segunda guerra púnica. A cidade, que, de acordo com o Tratado romano-cartaginês ficava, em zona cartaginesa, mantinha-se, entretanto, como aliada romana.

A tomada e a consequente destruição de Sagunto pelos cartagineses levou Roma a declarar guerra. As hostilidades aumentaram com a intervenção romana na região, o que levou Aníbal, imperador cartaginês, a planejar um ataque à cidade de Roma.

Dada a impossibilidade de chegar à Península Itálica por via marítima, Aníbal cruzou os Alpes e, após sucessivas vitórias, chegou às muralhas de Roma, contudo sem condições de invadi-la.

Roma, então, resolve apenas defender-se em seu território, enquanto parte para a ocupação da Península Ibérica. O império cartaginês é novamente derrotado, visto que a ocupação romana na Península Ibérica levou ao desabastecimento dos exércitos cartagineses na Península Itálica.

A última guerra púnico-romana acaba, então, com a destruição completa de Cartago, capital do império cartaginês, onde os habitantes sobreviventes se tornaram escravos romanos. Estava, portanto, consolidado o domínio romano sobre o Mediterrâneo e a Península Ibérica.

A região da Península Ibérica, antigamente conhecida por *Iberia*, sob domínio romano passa a chamar-se *Hispania*. Entretanto, se a derrota cartaginesa foi relativamente rápida, Roma levou quase duzentos anos para conquistar a Península Ibérica. Esse longo processo de integração

da *Hispania* ao sistema econômico, administrativo, político e cultural do império romano, conhecido como romanização, não se deu de forma homogênea. Porém, talvez o traço mais importante desse processo tenha sido a substituição das línguas anteriores pelo latim, que, posteriormente, deu origem às línguas romances.

Nesses quase dois séculos de colonização cultural, Roma enfrentou grande resistência armada, especialmente dos povos celtiberos, que foram violentamente destruídos. O processo de romanização, entretanto, converteu a *Hispania* em uma parte fundamental do império romano, tanto pelo fornecimento de metais e matérias-primas quanto pelo capital humano que se criou na região. Eram de origem hispânica, por exemplo, os imperadores romanos Teodósio I, Trajano e Adriano, além dos poetas e filósofos Sêneca, Quintiliano, Marcial e Lucano.

Contudo, uma nova, grave e prolongada crise política e econômica, iniciada ainda no século III, começou a desestabilizar as fronteiras do império romano. Além disso, o consequente enfraquecimento econômico da Península Ibérica provocou a decadência das grandes cidades, iniciando um processo de feudalização e de fragmentação política que se acelerou com a chegada e o posterior domínio dos povos germânicos sobre a região.

Os germânicos que chegavam à Península Ibérica haviam sido despejados das suas terras, especialmente após as invasões hunas e, por isso, se deslocavam pela Europa, antes de entrarem definitivamente na região da *Hispania*. Os principais grupos a ocuparem a Península Ibérica foram os vândalos, os suevos, os alanos e os visigodos.



**Figura 2.6:** Vândalos, suevos, alanos, visigodos e outros grupos germânicos que ocuparam a *Hispania* no século III.

Esses processos de fragmentação política, de enfraquecimento econômico, de feudalização e de ruralização do império romano terminaram por facilitar a entrada desses grandes grupos migratórios germânicos, que sepultaram definitivamente o domínio romano na Península Ibérica no início do século V.

Essas ondas migratórias, que se iniciaram ainda no século III, ficaram hegemonicamente conhecidas como *invasões bárbaras*. No entanto, os povos germânicos que chegaram à Península Ibérica não só não eram “selvagens” como muitos deles já estavam bastante romanizados, especialmente os visigodos.

Roma, entretanto, antes de perder definitivamente a *Hispania* para os povos germânicos, estabeleceu um acordo com os visigodos. Nele, os visigodos se comprometiam a afastar os outros povos germânicos e a reestabelecer a autoridade romana na Península Ibérica, enquanto os romanos, em compensação, subsidiariam a ocupação visigoda na região. Assim, os visigodos entraram na região como aliados dos romanos.

Apesar de expulsarem os alanos, os vândalos e os suevos, os romanos não conseguiram manter os acordos com os visigodos, o que levou à tomada de poder por parte destes. Com um longo domínio territorial sobre a *Hispania*, os visigodos tentaram, então, unificar a região, tendo o arrianismo como religião oficial, mas permitindo o culto de outras religiões, como vimos no ponto anterior sobre a Basílica de São Vicente.

Porém, como a maior parte da população hispânica era católica, as tentativas de unificação religiosa, cultural e política através do arrianismo fracassaram, já que os reis visigodos não impunham essa religião, assim como pouco interferiam na Igreja e no culto católico.

Esse cenário de relativa tolerância muda com a conversão do rei Recaredo ao catolicismo, em 589. Ainda que a tomada do catolicismo como única religião oficial tenha favorecido a integração entre visigodos e hispânicos, tal fato acabou com a tolerância religiosa que havia para com os outros povos que não professavam a religião oficial. Dessa forma, judeus e arrianos foram sistematicamente perseguidos, brutalizados e assassinados pelo reino visigodo e pela Igreja Católica, que naquele momento se misturavam.

Entretanto, assim como havia acontecido com o império romano, uma nova crise econômica, política e social enfraqueceu o reino visigodo, o que favoreceu a ocupação da região pelos muçulmanos, contando, inclusive, com o apoio daqueles que eram perseguidos pelo regime



visigodo. A derrota de Don Rodrigo, em 711, marcou o fim do Reino Visigodo e o início da ocupação muçulmana.

Abaixo, leia um trecho do poema *La derrota de Don Rodrigo*. De autoria desconhecida, o poema circulou logo após o fim do período visigodo na Península Ibérica.

Las huestes de don Rodrigo  
desmayaban y huían  
cuando en la octava batalla  
sus enemigos vencían.  
Rodrigo deja sus tiendas  
y del real se salía,  
solo va el desventurado,  
sin ninguna compañía:  
el caballo de cansado  
ya moverse no podía,  
camina por donde quiere  
que no le estorba la vía.  
El Rey va tan desmayado  
que sentido no tenía:  
muerto va de sed y hambre,  
de verle era gran mancilla:  
iba tan tinto de sangre  
que una brasa parecía (ANÓNIMO, 2006).



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista aos documentários *Roma y Cartago disputa por Iberia* e *Hispania romana*. Neles, você poderá visualizar mapas da Península Ibérica, além de ver alguns monumentos históricos e artísticos produzidos pelos primeiros ocupantes e colonizadores da atual região da Espanha.

Os documentários estão disponíveis, respectivamente, em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Kav4kZ8RIas> e <https://www.youtube.com/watch?v=MWRoOBONIBa>

---

---

---

## **Atividade 2**

---

---

### ***Atende ao objetivo 2***

A partir do que foi visto, qual aspecto histórico justifica a afirmação da atual Espanha como um país multicultural?

---

---

---

---

---

### ***Resposta comentada***

Desde as primeiras ocupações dos tartessos, iberos, celtiberos e celtas, passando pelas ocupações dos fenícios, gregos e cartagineses, assim como pelas colonizações visigodas e romanas, na região da atual Espanha sempre houve a presença e a convivência de diferentes matrizes culturais. Ainda que essa convivência quase nunca tenha sido harmoniosa, a diversidade cultural, provocada pela contínua chegada de diferentes povos e religiões, favoreceu a criação de um Estado e de um povo cuja multiculturalidade é um dos traços mais marcantes da sua identidade.

---

---

---

## Conclusão

Com a breve história da atual Mesquita/Catedral de Córdoba, podemos visualizar as diferentes ocupações da atual Espanha, as diferentes matrizes culturais que formam a cultura espanhola e, principalmente, o caráter cíclico da história, em especial no que diz respeito ao tratamento dos conquistadores para com as diferenças étnicas, religiosas e culturais.

Dessa forma, ao percebermos que a história não caminha necessariamente para uma evolução, a defesa tanto da diversidade cultural, baseada na interculturalidade, quanto da democracia como imperativos éticos e pedagógicos faz-se necessária para a construção de um presente e de um futuro mais harmoniosos.

Além disso, como vimos, a chegada à Península Ibérica e a consequente convivência, ainda que quase sempre violenta, de tartessos, iberos, celtas, fenícios, gregos, cartagineses, romanos, visigodos, árabes, cristãos, judeus e *gitanos* pode ser lida como um dos fatores que explicam o caráter multicultural da atual Espanha.

## Resumo

Nesta aula, você começou a ter contato com a história da formação do Estado e da cultura espanhola.

Os principais pontos estudados até aqui foram:

- o conceito da história dos povos como processos cíclicos, não lineares e não binários, formados por avanços e retrocessos;
- a história da construção da Mesquita/Catedral de Córdoba como um resumo da história da formação étnica e cultural espanhola;
- a história dos encontros e dos choques culturais dos primeiros povos a habitarem a região da Península Ibérica;
- a história da formação do Estado espanhol e do caráter multicultural da atual Espanha.

## Informações para próxima aula

Na próxima aula, continuaremos a estudar a formação cultural espanhola a partir da colonização árabe até a formação do atual Estado espanhol. Para isso, vamos nos deter nas ocupações árabes e católicas, mas também estudaremos a presença judaica e a *gitana*. Até lá!

## Referências

ANÓNIMO. *La derrota de Don Rodrigo*. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132122.pdf>>. 2006. Acesso em: 20 fev. 2018.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. Pamplona: Leer-e, 2013.

# Aula 3

Formação cultural espanhola II

*Livia Maria de Freitas Reis  
Helder Thiago Cordeiro Maia*

## **Meta**

Apresentar a história da formação cultural da Espanha a partir das principais matrizes culturais que a compõem: os árabes, os cristãos, os judeus e os gitanos; abordando a história espanhola a partir dos conceitos de diversidade cultural, tolerância e intolerância.

## **Objetivos**

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a importância das diferentes matrizes culturais na formação da atual Espanha como um país multicultural
2. identificar que os encontros entre as diferentes matrizes culturais, que formam a atual Espanha, foram quase sempre violentos, com as diferenças e diversidades culturais

## Introdução

Como falamos na aula anterior, a história não obedece a um desenvolvimento linear. O estudo histórico que realizamos sobre a Catedral/Mesquita de Córdoba é um exemplo que confirma essa tese. Da mesma forma, o estudo comparativo que desenvolveremos nesta aula entre os diferentes povos que colonizaram a Península Ibérica confirmarão essa leitura.

Antes de falarmos em linearidade como uma força que nos empurraria para um processo civilizatório, melhor seria falarmos, portanto, em avanços e retrocessos, não só territoriais, mas principalmente comportamentais e culturais. Assim, empreender leituras dicotômicas sobre os processos históricos costuma mostrar que elas são superficiais e tendenciosas. Como veremos, no processo de formação do Estado espanhol, não há uma luta do bem contra o mal, mas há uma luta por poder.

Da mesma forma, o relato histórico aproxima-se da ficção, não só pela própria tarefa da escrita de recriar imagens acústicas e tempos históricos, mas principalmente por ser toda e qualquer escritura tanto uma visão sempre parcial dos fatos quanto uma forma de interpretar esses próprios fatos. Contar uma história é sempre interpretá-la. A própria escolha de um determinado vocabulário na narrativa histórica esclarece as nossas vinculações teóricas e ideológicas.

Falar, portanto, em Invasão Árabe, em vez de Colonização Árabe, assim como Reconquista, em vez de Conquista Católica, nos situa histórica e ideologicamente em uma corrente que costuma tomar a religião católica como cultura privilegiada, enquanto a religião muçulmana é tida como de menor importância. Questionar, portanto, a ficcionalização e desconstruir esses processos de subalternização criados pelo modo de se escrever história é uma preocupação que temos nesta aula, mas também que manteremos nas próximas.

A seguir falaremos, portanto, sobre os processos de ocupação e colonização de árabes, cristãos, judeus e *gitanos*. Nossa tentativa aqui, entretanto, é, além de mostrar o caráter multicultural da formação do moderno Estado espanhol, recontar essa história questionando o próprio fazer histórico enquanto narrativa de uma única verdade.

Vamos lá?

## Os árabes

Em 711, dá-se a Conquista e a consequente Colonização Muçulmana da Península Ibérica. A antiga Ibéria dos primeiros povos, transformada pelos romanos em *Hispania* nos próximos oito séculos, sob domínio muçulmano, se chamará Al-Andaluz. Os califas árabes de Omeya, responsáveis pela conquista, vinham planejando entrar na Península Ibérica desde a conquista muçulmana do norte da África em 670.

As graves crises econômicas, políticas e demográficas que enfrentava o reino visigodo na Península Ibérica facilitaram, por fim, o processo de conquista árabe. Economicamente acelerava-se o processo de feudalização, o que enfraquecia tanto a atividade mercantil e as receitas fiscais quanto a centralização política do reino visigodo.

Havia também disputas internas sobre a sucessão visigoda, após a morte do rei Witiza, que geraram conflitos civis entre os dois proclamados reis: Rodrigo e Agila II. Além disso, no final do século VII, a Península Ibérica sofria com a peste negra e com grandes secas, o que terminou por matar quase um terço da população local.

Segundo algumas historiografias, Agila II teria convocado muçulmanos para lutarem contra o reinado de Rodrigo, enquanto outros nobres visigodos teriam transportado o exército muçulmano através do estreito de Gilbratar. Além dessa possível participação visigoda na conquista muçulmana, os judeus, como veremos mais adiante, acusados de conspiradores, perseguidos e escravizados pelo reino visigodo, também teriam facilitado a conquista árabe, assim como teriam feito parte do exército muçulmano.

Por conta desses fatores, a Batalha de Guadelete, que garantiu a vitória árabe sobre o rei visigodo Rodrigo, durou apenas uma semana, enquanto a conquista de quase toda a *Hispania* durou aproximadamente nove anos. Guadelete termina com a morte do rei Rodrigo e a derrocada do reino visigodo na Península Ibérica.

A maioria das cidades se rendeu aos muçulmanos sem que houvesse grandes guerras. A resistência ao império muçulmano, entretanto, começou a se articular, principalmente, no norte do Al-Andaluz, paralelamente às guerras de conquista árabe. Houve resistência desde o início da conquista árabe. Entretanto, as cidades que resistiam, quando conquistadas, eram destruídas e queimadas, os homens eram mortos e as mulheres e as crianças eram escravizadas.



Al-Andaluz, portanto, torna-se, em 711, parte do Califado de Omeia, cuja capital é Damasco. A linhagem Omeia, entretanto, é derrotada e assassinada pela linhagem dos Abasís, em 750. Abderramán, único sobrevivente Omeia, foge para o norte da África e depois para Al-Andaluz. Em 756, Abderramán, após derrotar o representante dos Abasís na Península Ibérica, declara a independência política e administrativa de Al-Andaluz e funda o Emirado de Córdoba.



**Figura 3.1:** A vitória sobre o rei visigodo Rodrigo significou para a Península Ibérica a sua incorporação ao Califado de Omeia.

Em 929, Abderramán III declara a independência religiosa do Emirado de Córdoba e funda o Califado de Córdoba, construindo um império muçulmano independente em Al-Andaluz. O califado foi, segundo a historiografia, o período mais importante no processo de islamização da Península Ibérica.

Os árabes foram importantes tradutores dos saberes clássicos; propagaram e desenvolveram a filosofia, a medicina, a matemática, a engenharia, a astronomia, a lógica, etc.; introduziram o papel no lugar do pergaminho, o que promoveu a circulação de livros, a alfabetização e a construção de uma grande biblioteca com mais de 400 mil volumes; transformaram Córdoba na cidade mais populosa do Ocidente; além de terem influenciado na toponímia e no léxico local, estima-se que aproximadamente 4 mil palavras atualmente usadas no espanhol sejam de origem árabe.



## Você sabia?

Veja, a seguir, algumas palavras no espanhol atual que são de origem árabe. Note que algumas delas também fazem parte do português, visto que a região do atual estado português, como parte da Península Ibérica, também foi colonizada pelos muçulmanos.

aceite	diván	masmorra
aceituna	elixir	mezquino
alcohol	foz	nunca
arroz	farda	naranja
barrio	fulano(a)	ojalá
bata	hola	quintal
balde	jirrafa	quilate
café	jarra	tambor
cifra	limón	talco
dado	lima	zanahoria

Entretanto, disputas de sucessão e guerras civis fragmentaram política e economicamente a região, e o Califado de Córdoba chega ao fim em 1031, dando origem a 39 pequenos reinos, conhecidos como *taifas*, que, sem grande força militar, terminaram sucumbindo às expansões territoriais dos reinos cristãos do norte.

Os reinos taifas foram desaparecendo progressivamente à medida do avanço cristão. Pouco mais de 200 anos depois de seu surgimento, havia

apenas um reino taifa que seguia resistindo a esse avanço: o reino de Granada, que sobreviveu até 1492, enquanto todo o restante da Península Ibérica já havia se cristianizado.

Entretanto, mesmo antes de sucumbir ao poder cristão, os reinos taifas foram também dominados por outros grupos árabes: os almorávidas e os almohades. As debilidades políticas e militares desses reinos fragmentados, portanto, favoreceram o avanço cristão sobre a Península Ibérica.

De forma muito semelhante à derrocada do reino visigodo, as disputas internas entre os reinos taifas fizeram com que alguns deles recorressem a outros reinos. Almorávidas, almohades e cristãos entraram, portanto, em algumas regiões da Península Ibérica e terminaram por conquistá-las após serem inicialmente convidados a tomarem parte em algum conflito.

O reino de Granada, derrotado e conquistado por reinos católicos em 1492, significou o fim do império muçulmano na região. Nesse mesmo ano, há a formação do moderno estado espanhol, a expulsão dos judeus e a chegada de Cristovão Colombo à América.



## A história na literatura

No final do século XIX, José Antonio Conde recria, a partir de manuscritos e memórias árabes da época da Colonização Muçulmana, a história da dominação árabe na Península Ibérica. Veja, a seguir, a tradução livre de um trecho que relata a derrota do rei visigodo Rodrigo e a colaboração de dom Julián, governador visigodo de Ceuta, à conquista árabe.

Os ventos eram contrários,  
a lua estava cheia,  
os peixes davam gemidos  
pelo mal tempo que fazia,  
quando o bom rei dom Rodrigo  
junto à Cava dormia,  
dentro de uma rica tenda  
de ouro bem guarnecida.  
Trezentas cordas de prata

que a tenda sustentavam;  
dentro havia cem donzelas  
vestidas maravilhosamente:  
cinquenta estavam tamborilando  
com estranha harmonia,  
cinquenta estavam cantando  
uma doce melodia.

Aí falou uma donzela  
que Fortuna se chamava:  
– Se dormes, rei dom Rodrigo,  
acorda por gentileza,  
e verás teu mau destino  
teu pior fim,  
e verás tua gente morta,  
e tua batalha perdida,  
e tuas vilas e cidades  
destruídas em um dia.  
Teus castelos e fortalezas  
outro senhor os governava.  
Se você me pergunta quem há colaborado,  
eu muito bem te diria:  
Esse conde Dom Julián  
pelo amor da sua filha,  
porque você a desonrou  
e a ela não mais tinha;  
as juras foram lançadas  
e vão te custar a vida.

Acordou muito angustiado  
com aquela voz que escutava,  
com cara triste e penosa  
a este destino respondia:  
– Obrigado a você, Fortuna  
por estes teus avisos.

Estando nisso chegou  
um que novas trazia:  
como o conde dom Julián  
as terras destruía.

O texto integral, intitulado “Romance de cómo se perdió España”, pode ser lido no seguinte *link*: <https://hyspania.wordpress.com/2012/09/29/romance-de-como-se-perdio-espana/>.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista a, pelo menos, um destes documentários:

- *El Esplendor de Al-Andalus*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5CoEpXWajK4>;
- *El Emirato de Al-Andalus*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RyABSDgxgIs>;
- *El Califato Omeya de Cordoba*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eNco86xZods>.

Neles você poderá aprender um pouco mais sobre a história da conquista muçulmana através de imagens, mapas e músicas.

## Atividade 1

### Atende ao objetivo 1

Qual a importância da conquista e da colonização árabe para o caráter multicultural da atual Espanha?

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

Como vimos, o longo período de ocupação muçulmana na Península Ibérica influenciou na toponímia, ou seja, nos nomes de lugares, de cidades; no léxico, com a incorporação de mais de 4 mil palavras de origem árabe, e na arquitetura, cujo grande exemplo é a Mesquita/Catedral de Córdoba. Mas não foi somente isso. Os árabes foram importantes tradutores, propagadores e pesquisadores dos saberes clássicos e das ciências,

deixando, portanto, marcas profundas na formação dos saberes científicos, filosóficos e culturais que se desenvolveram na Península Ibérica.

---

## Os cristãos

A derrocada muçulmana e a consequente conquista cristã da Península Ibérica é tradicionalmente conhecida como o processo de Reconquista. Esse nome, entretanto, atende a, pelo menos, dois interesses bem específicos:

- a visão cristã e eurocêntrica desse processo histórico, cujo desejo não é somente apagar as marcas muçulmanas da história da Península Ibérica, mas também construir esse outro como bárbaro, estranho e sem importância para a cultura ibérica;
- aos interesses dos próprios conquistadores cristãos, que buscavam, na época, legitimidade política e religiosa para a colonização cristã, ao se apresentarem como herdeiros e descendentes dos reinos visigodos.

As batalhas de Covadonga, de 722, e de Poitiers, de 732, que ocorrem poucos anos depois da conquista árabe, são tradicionalmente reconhecidas como o início da resistência ao avanço muçulmano. A primeira por conter o avanço sobre as Astúrias, a segunda por proteger os Pireneus e os Francos. A Conquista e Colonização Cristãs foram, entretanto, um longo período de avanços e retrocessos sobre fronteiras e cidades, que só se completaria com a derrota do Reino de Granada, em 1492.

Nesse período de ocupação muçulmana e de resistência católica, conviveram na região os três principais grupos étnicos que formam a atual Espanha: mulçumanos, católicos e judeus. Nessa convivência, se houve curtos espaços de tolerância, houve também muito derramamento de sangue. A expulsão e a proibição de cultos de muçulmanos e de judeus, em 1492, enterraram qualquer possibilidade de uma convivência intercultural.

O sonho de unificação e de formação do Estado espanhol não incluiu em seus planos a diversidade étnica e religiosa que formava a Península Ibérica. Isabel de Castela e Fernando de Aragão, os reis católicos que unificariam a Espanha, não permitiam outra religião, e unificavam, por-

tanto, a política exterior, o tesouro e o exército, apagando e eliminando as diferenças que não lhes interessavam.



## El Cid

A história de Rodrigo Díaz de Vivar é bastante significativa para entender a complexidade dos avanços e dos retrocessos das ocupações territoriais muçulmanas e cristãs.

Nascido em 1043 e morto em 1099, Rodrigo ganhou o apelido de El Cid, nome de origem árabe que significa *meu senhor* e remete à tradição dos grandes comandantes árabes. Além disso, Rodrigo também empunhava uma espada de origem muçulmana. El Cid, entretanto, lutou a maior parte do tempo ao lado dos cristãos, conquistando muitas cidades, inclusive a cidade de Valência, onde viria a morrer. Contudo, por dinheiro e por vingança, chegou a combater ao lado de reis muçulmanos contra cristãos, mas também contra outros reis muçulmanos.



**Figura 3.2:** Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid Campeador.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Cid#/media/File:El\\_Cid\\_portrait\\_%C2%B7\\_HHWX54.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Cid#/media/File:El_Cid_portrait_%C2%B7_HHWX54.svg)

A complexidade dessas mudanças e alianças entre Rodrigo, El Cid, e reis cristãos e muçulmanos, é fruto dos próprios acordos celebrados entre os reinos cristãos e muçulmanos. Como vimos, a chegada de muçulmanos foi facilitada por parte dos visigodos,

assim como a entrada de cristãos também o foi por alguns reinos taifas.

A história de Rodrigo, El Cid, foi eternizada através da literatura. Escrito provavelmente um século após a sua morte, El cantar de mio cid, de autoria desconhecida, é um grande poema épico que relata os últimos anos desse importante conquistador cristão. Vejamos abaixo um pequeno trecho (traduzido livremente) sobre a presença de El Cid em território muçulmano:

#### **Temor dos mouros**

Por todas aquelas terras a notícia foi voando  
de que o Cid Campeador próximo a Alcocer acampou  
que à terra de mouros veio e deixou a dos cristãos;  
os campos que estavam próximos não se atrevem a lavrá-los.  
Muito alegres estão meu Cid e os seus vassalos;  
o castelo de Alcocer tributo lhe pagou.

Caso tenha interesse em conhecer este poema em sua versão original, ele está disponível no seguinte link: <https://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=Temor+de+los+moros.&poeta=An%F3nimo>.

---

---

## **Atividade 2**

---

---

### **Atende ao objetivo 2**

Por que a diversidade cultural, étnica e religiosa foi descartada pelos novos conquistadores no processo de formação da atual Espanha?

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

Os reis católicos pretendiam construir uma unidade territorial, linguística, cultural e religiosa na Península Ibérica. Por isso, a diversidade cultural e religiosa era vista como algo negativo, que não só dificultaria a



integração entre os povos, mas que também deveria ser combatida. Um rei, uma única língua e uma única fé era a diretriz dos reis católicos que terminariam por expulsar árabes e judeus da Península Ibérica.

---

## Os judeus

Durante os anos de 66 a 73 d.C. ocorre, na região de Jerusalém, a Primeira Guerra Judaico-Romana. Nesse período de sublevações e confrontos, o povo judeu tentou pôr fim ao domínio romano na região. Entretanto, a vitória do imperador romano Tito e a consequente destruição da cidade de Jerusalém forçaram uma grande quantidade de judeus a deixar a região. Duas correntes migratórias, então, se estabeleceram: uma de judeus que se deslocavam para Sefarad e outra para Ashkenaz.

Dessas duas grandes correntes migratórias surge uma importante divisão cultural do povo judeu que se mantém viva ainda hoje, incidindo inclusive sobre a língua desses dois grupos. Sefarad é o nome hebraico para a região da Península Ibérica, enquanto Ashkenaz é o nome hebraico para a região da atual Alemanha.

Os *sefarditas*, portanto, são os judeus que se deslocaram para a Península Ibérica e que depois também migraram para a Europa Ocidental e para a região do Mediterrâneo, cuja língua, o ladino, é uma mistura do hebreu com o espanhol, o português e outras línguas mediterrâneas. Os *ashkenazitas*, por sua vez, são os judeus que se deslocaram para a Europa Germânica e, posteriormente, para a Europa Oriental, cuja língua, o *yidish*, é uma mistura do hebreu com o alemão medieval. Por questões didáticas, trataremos aqui apenas dos judeus sefarditas, já que foram eles que chegaram e permaneceram na região da Península Ibérica.

Ainda que a chegada de judeus na região seja, segundo a tradição judaica, anterior à expulsão de Jerusalém, época em que teriam convivido com os fenícios, as documentações arqueológicas asseguram a presença judaica na região somente a partir da grande diáspora do ano 70 d.C. Esclarecemos, desde já, que o povo judeu nunca dominou politicamente a região, por isso esteve sempre submetido a outros povos.

A Península Ibérica era parte do império romano na época da chegada dos judeus sefarditas, contudo, a presença destes na região foi inicialmente tolerada, mesmo após as lutas entre romanos e judeus na região

de Jerusalém. Não havendo, portanto, restrições significativas aos sefarditas, eles logo se estabeleceram na região. Contudo, a situação mudou drasticamente com a conversão do imperador romano Constantino ao catolicismo no ano de 312.

A conversão do imperador, que implicou a tomada do catolicismo como religião oficial do império, gerou não só violência aos sefarditas, como desencadeou a conversão forçada desses judeus, assim como novas guerras entre esses dois grupos. A intolerância e as perseguições aos judeus tornaram-se, então, uma prática do Estado e da Igreja até o fim da ocupação romana.

A ocupação da Península Ibérica pelos povos visigóticos e a consequente derrocada do império romano no ano de 415, entretanto, significaram para os judeus um novo período de tolerância na região. Os visigodos que naquele momento professavam o **arianismo** permitiram a restauração das sinagogas e garantiram alguns direitos civis aos judeus. Contudo, a situação dos sefarditas novamente piora quando o rei visigodo Recaredo se converte ao catolicismo em 589.

Assim como aconteceu na época do imperador romano Constantino, a conversão de Recaredo e a consequente assunção do catolicismo ao lugar de única religião permitida no reino visigótico significaram um novo período de perseguições, conversões forçadas e expulsões para os judeus.

O catolicismo significava, tanto para Constantino quanto para Recaredo, a possibilidade de uma unidade territorial, jurídica e religiosa da Península Ibérica, enquanto, para os judeus, significava perseguições e intolerância. Entre 589 e 711, os judeus foram sistematicamente restringidos em seus direitos civis, expulsos de algumas regiões, impedidos de professarem sua fé, condenados à morte ou escravizados, além de terem seus filhos sequestrados para serem educados segundo a fé e a lei católica.

Diante disso, a conquista da Península Ibérica pelos muçulmanos no ano de 711 significou, para os judeus, a libertação da opressão visigótica, que durou mais de 100 anos. Justifica-se, assim, que os judeus tenham colaborado com os exércitos dos novos conquistadores, pois enxergavam neles a esperança de dias melhores, algo que em determinado momento os visigodos também foram para eles.

Essa aliança entre judeus e muçulmanos scandalizou a Europa cristã, o que impulsionou a crescente hostilidade por parte dos católicos.

### Arianismo

Doutrina cristã, criada no século III por Ário (256-336), presbítero de Alexandria, que foi considerada como heresia a partir do Concílio de Niceia (325), por problematizar a natureza divina de Jesus.

Os sefarditas, assim, passaram a ser associados aos muçulmanos, não só pelas alianças políticas, mas também pelas semelhanças de algumas práticas religiosas. Acrescenta-se ainda que os judeus eram vistos, pelos católicos, como o povo que matou Cristo e como cobradores e fiscais do império muçulmano, cargos altamente impopulares. Esses três motivos alimentaram o ódio contra os judeus durante séculos.

A situação dos judeus durante a ocupação muçulmana divide-se em dois momentos muito distintos: durante o governo do califado e durante os reinados taifas. A época do califado, que durou até 1031, significou para os judeus a Idade de Ouro dos sefarditas, quando desfrutaram de grande florescimento econômico e cultural, enquanto os reinados taifas, entre 1031 e 1238, significaram para os judeus um novo período de perseguições, que culminou com a fuga deles para o norte católico. Como sabemos, os árabes continuaram no sul da Península Ibérica, exclusivamente na região de Granada, mesmo após a queda do último reino taifa, até 1492, ano definitivo da expulsão muçulmana e judaica, como veremos a seguir.

Durante a maior parte do califado de Córdoba, não só os judeus, mas também os cristãos sofreram restrições civis, entretanto, isso lhe permitia viver sem sofrer perseguições. Contudo, a perda da proteção dos califas significou a morte de muitos judeus, o que levou – em 1086 e em 1148 – a uma fuga massiva de sefarditas para o norte da Península Ibérica, onde inicialmente obtiveram proteção dos reinos católicos e passaram a ser incorporados ao exército católico na luta contra os muçulmanos.

Os judeus que migraram para o norte durante a ocupação muçulmana foram bem recebidos pelas autoridades católicas e passaram a ocupar importantes cargos na administração pública, assim como havia acontecido na Época de Ouro muçulmana, especialmente como arrecadadores de impostos. Alguns deles inclusive financiaram as lutas contra os árabes. Considera-se que, apesar de algumas perseguições pontuais, entre 1148 e 1348, os judeus tiveram a sua Idade de Ouro sob o domínio católico.

A situação muda, entretanto, a partir da grande peste negra, de 1348, que desencadeou uma onda de assassinatos, roubos e destruições de sinagogas, sob a acusação de serem os judeus os propagadores das enfermidades que assolavam a Península Ibérica. Tal quadro acentua-se com a crise econômica de 1391, que provoca uma nova onda de assassinatos e de conversões forçadas. Aumenta, assim, o ódio católico contra os ju-

deus a partir das acusações de serem deicidas, usurários e soberbos.

Em 1232, ainda na Idade de Ouro, houve a instauração de um Tribunal de Inquisição exclusivamente na região de Aragão, cujo principal alvo eram os judeus conversos. Entretanto, entre 1480 e 1481, o Tribunal do Santo Ofício instala-se em quase toda a região da Península Ibérica como uma política de Estado que tem novamente os conversos como alvos principais. O processo inquistorial durou mais de 300 anos na região, encerrando-se somente em 1834, e funcionou como uma política de Estado que visava principalmente um total apagamento das outras matrizes culturais.

Doze anos antes da lei que expulsaria os judeus da região, os reis católicos garantiam a permanência e a segurança sefardita, desde que todos os judeus fossem afastados da convivência com os católicos, inclusive dos conversos, passando a viver em guetos apartados. Assim como o Tribunal da Inquisição era uma política que visava apagar o judaísmo da região, a guetização dos sefarditas cumpria o mesmo objetivo, cuja última cartada foi o Editto de Expulsão dos judeus, publicado em 31 de março de 1492, que obrigava todos os judeus a deixarem o reino em, no máximo, quatro meses, sob pena de morte ou de confisco de bens.

Os sefarditas que desejavam ficar, portanto, tinham na conversão a única saída. Houve nesses quatro meses conversões pomposas de altas autoridades judaicas, que contaram inclusive com a participação dos reis católicos, cuja finalidade era persuadir outros judeus a também optarem por essa solução.

Os que resolveram não aceitar a conversão sofriam limitações nos bens que podiam levar: tiveram seus imóveis desvalorizados diante do curto prazo para vendê-los, da grande oferta e da emergência que tinham em se desfazer dos seus bens. Além disso, encontraram enormes dificuldades de deslocamento, visto que os responsáveis por levar os sefarditas para fora dos reinos católicos cobravam altos valores, quando não saqueavam e até matavam esses judeus. Muitos partiram arruinados, e alguns se converteram durante a partida, devido às dificuldades.

Estima-se que mais de 100 mil deixaram a Espanha, principalmente em direção a Portugal, ao norte da África e a outros países do mediterrâneo. A maior parte deles, segundo uma tradição judaica, deixou o país levando as chaves das suas casas na esperança de que um dia regressariam ao país. Em algumas famílias, essas chaves continuam a ser passadas de geração em geração.

Os sefarditas que migraram para Portugal, pagando elevados impostos para entrarem no país, cinco anos depois foram surpreendidos com uma mesma medida: ou se convertiam ou seriam expulsos. Muitos deles foram batizados à força, outros voltaram para a Espanha e alguns deixaram definitivamente a Península Ibérica em direção à América e ao norte da Europa.

Atualmente, a maior parte dos sefarditas migrou para o Estado de Israel, a partir da sua criação em 1948, contudo, ainda vivem na Espanha aproximadamente mais de 20 mil judeus e, em 10 de novembro de 1992, o judaísmo e o islamismo foram, finalmente, legalmente equiparados ao catolicismo.



## Pesquisa!

Para aqueles que desejarem se aprofundar no assunto, sugerimos a leitura do livro *Los judíos en España*, de Joseph Pérez.

Além disso, sugerimos que você assista ao documentário *El último sefardí*, que conta a história de sobrevivências dos sefarditas, e que também conheça um pouco da cultura sefardita através da música e do ladino.

O documentário *El último sefardí* pode ser visto em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KF8dwfyhmiM>.

No link a seguir, você pode ouvir algumas músicas sefarditas:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLFEBD04189100E6EC>.

## Atividade 3

### Atende ao objetivo

Estabeleça semelhanças entre as ocupações romanas e visigóticas, muçulmanas e católicas, no que se refere ao tratamento dado ao povo sefardita.

---

---

---

---

---

---

### ***Resposta comentada***

A presença sefardita nas ocupações romanas e visigóticas começa e termina de forma semelhante: os judeus são inicialmente tolerados, mas a conversão dos imperadores e a tomada do catolicismo como única religião desencadeiam, nas duas ocupações, uma onda de assassinatos, perseguições e conversões forçadas.

De forma semelhante, as ocupações muçulmanas e católicas também tiveram importantes períodos de tolerância e de troca multicultural, nos quais os judeus ocuparam postos fiscais importantes, assim como financiaram as guerras, mas o desejo de uma unidade territorial, política e religiosa também desencadeou um longo processo de perseguições e de violações de direitos que terminou com a expulsão dos sefarditas na consolidação do Estado espanhol.

---

---

---

---

## Os gitanos

Os **gitanos**, que são conhecidos no Brasil como ciganos, constituem um povo que nunca teve uma unidade político-administrativa, nunca formou um Estado, assim como nunca teve leis escritas. Dessa forma, estiveram sempre sob a influência de outros povos, que quase sempre os obrigaram a adaptar-se às leis locais. Além disso, a história dos *gitanos*, marcados pelo nomadismo e pela oralidade, é sempre contada através do testemunho de outros povos, já que são escassas as fontes escritas produzidas por eles próprios.

Segundo os próprios *gitanos*, a origem do seu povo seria o Egito, sendo eles descendentes dos antigos faraós. Contudo, segundo pesquisas linguísticas recentes, sua origem seria o noroeste da Índia, sendo o Egito apenas uma das portas de entrada para a Europa. De acordo com pesquisadores, os *gitanos* entraram na região da atual Espanha tanto pelo Mediterrâneo quanto pelos Pirineus, o que daria origem a dois grupos relativamente distintos: os *gitanos* egípcios e os *gitanos* gregos.

O registro mais antigo da presença *gitana* na Europa é de 1322; na atual Espanha os registros mais antigos são de 1425 e 1432. A chegada *gitana* à região da Península Ibérica ocorre, portanto, no período de expulsão dos muçulmanos, de perseguição aos judeus e no processo de unificação do Estado espanhol. No entanto, enquanto os muçulmanos e os judeus eram perseguidos, os *gitanos*, sob o estatuto de peregrinos religiosos e apresentando-se com títulos de nobreza, foram aceitos.

Naquele momento, apresentar-se e ser aceito como peregrino permitia viajar pela Península Ibérica sem pagar impostos. E, além disso, as rotas dos peregrinos coincidiam com as rotas comerciais. Os *gitanos*, que eram excelentes mercadores, entraram na Espanha, portanto, como peregrinos que vinham fazer o caminho do apóstolo Santiago, mas obviamente se utilizaram das rotas para comercializar sem pagar impostos.

Ainda que tenham chegado à Península Ibérica antes da unificação do Estado espanhol, quando o atual território ainda era dividido entre diferentes reinos, a definitiva formação da Espanha, no final do século XV, significou para os *gitanos* o início de uma perseguição étnica que durou, como política de Estado, pelo menos até a Constituição espanhola de 1978. A história *gitana* na Espanha é, como veremos, uma longa história de perseguições e racismos.

Os reis católicos, como já vimos, tinham um projeto de Estado espanhol, que se baseava em uma só língua e uma só religião, por isso,

## Gitanos

Nome usado pelos espanhóis para identificar os ciganos. *Payo* é o nome usado pelos *gitanos* espanhóis para identificar os povos não *gitanos*. *Zíncali* ou *zincalés* é o nome usado pelos *gitanos* para se autodenominarem.

expulsaram os antigos colonizadores, os muçulmanos, assim como passaram a perseguir outras etnias. Os *gitanos*, portanto, passaram a ser vistos como possíveis aliados dos muçulmanos, já que possuíam língua e costumes diferentes, além de serem nômades.

Enquanto o resto da Europa, durante a formação dos seus estados nacionais, costumeiramente tratou de expulsar os *gitanos*, o déficit populacional causado com as expulsões muçulmanas e judias não permitia ao Estado espanhol as mesmas atitudes. Por isso, para os *gitanos*, as saídas foram: assimilação cultural forçada, expulsão do território, pena de morte, envio para as galeras dos navios que partiam para a América, outros trabalhos forçados, sequestro dos filhos para educação católica, etc.

### Pragmáticas

Leis criadas pelos reis que tinham vigência em todo o território espanhol. Durante os anos de 1499 e 1783, foram ditadas mais de 250 pragmáticas que perseguiram os *gitanos*. Eles chegaram às Américas inicialmente através dessas pragmáticas, já que eram obrigados a trabalhar nos navios que uniam as colônias à metrópole.

Foi assim que os *gitanos* rapidamente saíram da situação de tolerância em território espanhol, quando da chegada deles em 1425, para uma situação de perseguição, racismo e violência étnica já em 1499, com a 1ª **Pragmática** dos reis católicos. De acordo com essa lei, os *gitanos* tinham 60 dias para se assentar sob o domínio de algum senhor católico ou sair do reino, sob pena de serem açoitados, de terem as orelhas cortadas e de serem presos e expulsos.

Todas as pragmáticas que perseguiram os *gitanos* pretendiam sua assimilação forçada à recente cultura espanhola. Visavam, principalmente, acabar com o nomadismo *gitano*, forçando-os ao sedentarismo. Mas, além disso, foram proibidos de se casarem entre eles, de usar sua língua, seus trajes, de morarem em grandes grupos, etc. Até mesmo o termo *gitano* foi proibido e passaram a ser chamados de castelhanos novos. A lista de proibições é imensa, incluindo a proibição de comercializar, de trabalhar em determinados ofícios, de participar de danças e teatro, etc. Como veremos, nem todas as proibições funcionaram, a dança e a música *gitana*, por exemplo, são importantes aspectos da atual identidade nacional espanhola.

Houve também prisões em massa. Em 1749, por exemplo, foram presos mais de 12 mil gitanos em toda a Espanha; além do sequestro de crianças menores de 16 anos para receberem educação católica. A história *gitana* na Espanha, portanto, é uma história de brevíssima tolerância (1425-1499) e de muitos anos de perseguição (1499-1978), mas é também uma história de resistência e de luta que ainda não acabou.

A atual Constituição, de 1978, garantiu-lhes igualdade formal e leis antidiscriminatórias, contudo, os atuais 725 mil gitanos espanhóis vivem, em sua grande maioria, em situação de extrema pobreza.



Na Europa, a situação também não é muito diferente, o governo francês do presidente Nicolas Sarkozy (2007-2012), por exemplo, contrariando leis da União Europeia, chegou a expulsar da França, em um único ano, 8 mil *gitanos* da Romênia.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao filme *Gitanos, los otros europeos*, produzido pelo canal de televisão público espanhol RTVE, que trata sobre a situação dos *gitanos* europeus de hoje, disponível em: [www.youtube.com/watch?v=BPVOW89nNZ8](http://www.youtube.com/watch?v=BPVOW89nNZ8).

Para aqueles que desejarem se aprofundar no assunto, sugerimos a leitura desses dois outros textos:

- “Gitanos: la historia de un pueblo que no escribió su propia historia”, artigo de Antonio G. Alfaro, de 2000, disponível no *link*: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2241837>.
- “Gitanos: historia de una migración”, artigo de José C. Hernández, Luz V. García e María Isabel B. Martínez, de 1996, disponível no *link*: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5829>.

## Atividade 4

### Atende ao objetivo 2

Quais condições permitiram aos *gitanos* entrar na Espanha num *status* social de tolerância e quais condições fizeram deles um grupo perseguido, mas não expulso da Espanha?

---

---

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

Os *gitanos* entraram na Península Ibérica com os privilégios de peregrinos religiosos, concedidos pelos diversos reinos do momento. Isso lhes garantia percorrer as rotas religiosas, que eram as mesmas que as rotas comerciais, o que lhes possibilitava comercializar sem pagar impostos.

A formação do Estado espanhol, sob comando dos reis católicos, mudou esse *status* porque os *gitanos* apresentavam língua, religião e hábitos diferentes do desejados por esses reis; no entanto, eles não foram expulsos, mas assimilados, porque havia um déficit populacional causado pela expulsão dos muçulmanos.

---

---

### **Conclusão**

Vimos a história dos diferentes povos que ocuparam a Península Ibérica e a importância de cada um deles para a formação da atual Espanha enquanto um país multicultural, atravessado, portanto, por diversas civilizações e diferentes experiências culturais.

Vimos também que toda tentativa de unificação da Península Ibérica não só desconsiderou, mas também combateu a diversidade cultural. A experiência e a norma cultural que deveriam ser obedecidas foram sempre as do povo dominante do momento, por isso muitas vezes o catolicismo foi tomado não só como única religião possível, mas também como único código ético-cultural permitido.

Dessa forma, como pudemos ver, nunca houve na Espanha uma convivência prolongada de interculturalidade. Um dos fatores que provam isso é que os casamentos entre esses diferentes povos estiveram quase sempre proibidos. Houve ali curtos períodos de tolerância e longos períodos de intolerância.

A ideia, portanto, de que as três grandes religiões monoteístas teriam convivido pacífica e harmoniosamente na Península Ibérica é mais uma fantasia romântica, que tende a apagar a violência dos que estiveram no poder, do que uma realidade histórica.

A atual situação de multiculturalidade da Espanha, portanto, está assentada, principalmente, sobre a experiência da violência, o que não impediu que culturas que foram perseguidas e subalternizadas também deixassem suas marcas na atual identidade espanhola.

## Resumo

Nesta aula, você estudou a segunda parte da história da formação do Estado e da cultura espanhola. Os principais pontos estudados até aqui foram:

- a importância da presença árabe para a formação multicultural da atual Espanha;
- o processo de unificação da Espanha em torno de um único governo e uma única religião (o cristianismo) e a consequente expulsão dos indesejados;
- a história dos judeus sob o domínio de visigodos, muçulmanos e cristãos;
- a história dos *gitanos* sob o domínio dos cristãos.

## Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, iniciaremos o estudo de alguns paradigmas da literatura espanhola, ou seja, discutiremos a importância dessa literatura para o conjunto da literatura mundial, inicialmente a partir de seus personagens e tipos sociais: a alcoviteira, o pícaro, o mito de Don Juan e o de Carmem.

Até lá!

## Referências

ALFARO, Antonio Gómez. Gitanos: la historia de un pueblo que no escribió su propia historia. In: SAN PEDRO, María Desamparados Martínez (Coord.). *Los marginados en el mundo medieval y moderno*: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, p. 79-88 2000. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2241837>>. Acesso em 4 de setembro de 2018.

CONDE, Antonio. *Historia de la dominación de los árabes en España*. Barcelona: Librería Española, 1844.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. Pamplona: Leer-e, 2013.

GONZÁLEZ, Wenceslao. *Inicio de la invasión árabes de España: fuentes documentales*. Cádiz: Tarifeña, 2010.

HERNÁNDEZ, José Cabanes; García, Luz Vera; Martínez, María Isabel Bertomeu. Gitanos: historia de una migración. *Alternativas*. Cuadernos de Trabajo Social, n. 4, p. 87-97 out. 1996. Disponível em: <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5829>>.

PÉREZ, Joseph. *Los judíos en España*. Madrid: Marcial Pons, 2005.

# Aula 4

Paradigmas da literatura espanhola I:

*La Celestina, Lazarillo de Tormes,*

*El burlador de Sevilla*

*Livia Maria de Freitas Reis  
Robson dos Santos Leitão*

## Meta

Apresentar, inicialmente, paradigmas da literatura espanhola que incorporaram, em suas construções narrativas, aspectos culturais que dialogam diretamente com a época em que foram publicadas, assim como três personagens importantes: a feiticeira/prostituta e alcoviteira Celestina, o pícaro Lazarillo e o desregrado sedutor Dom Juan. Há ainda uma quarta personagem emblemática – Dom Quixote – que será o tema da quinta aula.

## Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer as principais características e a importância dos paradigmas e das personagens paradigmáticas na formação do cânone literário espanhol, assim como sua influência na literatura (e em outras artes) dentro e fora da Espanha;
2. identificar aspectos sociais, políticos e culturais, contextualizados nas narrativas dos romances e novelas abordados aqui e nessas personagens paradigmáticas, os quais serviram para sua caracterização e permanência ao longo de décadas.

## Introdução

Quando falamos em literatura espanhola, temos que ter em mente que, ao longo dos séculos da formação geopolítica da Espanha, muitos manuscritos, como documentos, poemas e novelas, foram escritos nos diversos idiomas e dialetos dos vários povos que habitaram e colonizaram a região hispânica durante toda a Idade Média, e nem por isso deixam de ser considerados espanhóis. Muitos desses dialetos, em decorrência de proibições e até mesmo pela falta de uso continuado, acabaram desaparecendo, como são os casos do riojano, do aragonês e do leonês. Ainda que existam, são raros os romances e novelas significativos, escritos nessas línguas e dialetos, que permaneceram até os dias de hoje.

Alguns idiomas circunscritos a determinadas regiões da Espanha, no entanto, mantiveram-se fortes, resistindo a proibições e imposições periódicas do uso obrigatório do idioma castelhano (ou espanhol), oriundo da região de Castilha (ou Castela), como língua nacionalizante, padronizadora. Hoje em dia, para além da literatura escrita em castelhano, que é a oficial e a mais aceita comercialmente, temos ainda aquelas nos idiomas galego, basco e catalão, predominantes nas regiões da Galícia, do País Basco e da Catalunha, respectivamente, e utilizados por muitos escritores que buscam preservar a identidade linguística e cultural das regiões a que pertencem e que, em diversos casos, gostariam de ver independentes do domínio da atual Espanha.

Talvez pela predominância de uma língua sobre as demais, as primeiras e principais personagens paradigmáticas da literatura espanhola tenham sido criadas e descritas no idioma castelhano, imposto pelos reis católicos – Isabel I de Castela (1451-1504) e Fernando de Aragão (1452-1516) – no início do século XVI.

As personagens paradigmáticas da literatura espanhola escolhidas para esta aula são:

- Celestina (da obra *La Celestina*, de Fernando de Rojas, que teve sua primeira edição em 1499);
- Lazarillo (da obra *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, de autor desconhecido, publicada inicialmente em 1554);
- Dom Juan (da obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, publicada em 1630).

Não por acaso, os textos onde estão inseridas essas três personagens

tornaram-se também paradigmas da literatura, influenciando e servindo como padrão para toda a literatura do mundo ocidental a partir do ano 1500.



## O que é paradigma?

O paradigma é um padrão ou modelo que serve como base para a criação de outros exemplares semelhantes. Portanto, consideramos personagens paradigmáticas aquelas que se tornaram padrão para diversos textos narrativos (novelas, romances, peças de teatro), influenciando a forma escolhida por muitos escritores na criação de suas personagens. Um exemplo clássico, nesse sentido, é o “burlador de Sevilha”, conhecido como Dom Juan, que, quando surge em 1630, dá origem ao mito do jovem sedutor desregrado, conquistador de muitas mulheres, que vive os prazeres da vida sem temer qualquer tipo de sanção.

A seguir, falaremos sobre essas criações literárias, sua gênese, suas principais características e seus contextos históricos, além de sua influência na literatura futura e demais artes, tanto dentro quanto fora da Espanha.

Vamos lá?



## A Celestina

Em sua primeira edição, datada de 1499 e impressa na cidade de Burgos, essa novela dramática intitulava-se *Comedia de Calisto y Melibea* e contava com 16 atos (ou capítulos). Embora se saiba que o número de leitores era bastante reduzido naquela época, essa publicação fez grande sucesso, sendo reeditada inúmeras vezes. As primeiras reedições datam de 1500, em Toledo, e de 1502, em Sevilha, quando seu autor, Fernando Rojas, adicionou uma “Carta a um amigo” e uma sequência de versos na forma de prólogo. Nessa carta, Rojas afirma não ter escrito o primeiro dos 16 atos em que o texto estava inicialmente dividido, dizendo que encontrara o texto inicial sem autor e, aos 16 que ele publicara, acrescentou mais cinco atos. Até hoje, estudiosos discutem se são mesmo de sua autoria ou não. Na edição de 1502, o título foi alterado para *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, sendo geralmente assim reeditado até 1519, quando a novela foi traduzida para o italiano, ganhando o subtítulo Celestina e passando, então, a ser denominada apenas pelo nome dessa personagem. Na Espanha, a primeira edição que surgiu com o título *La Celestina* na capa foi a de 1595, publicada em Amberes.



**Figura 4.1:** Capa original de uma edição de 1514, da *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Fonte: <https://portrezetres.wordpress.com/2013/05/25/my-resources-collection-title-pages-of-tragicomedia-de-calisto-y-melibea-2/#jp-carousel-127>

No ano 1905, *La Celestina* recebeu um longo estudo do filólogo e estudioso da literatura espanhola Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), em seu tratado *Los orígenes de la novela*.

Tanto para Menéndez y Pelayo quanto para outros estudiosos, *La Celestina* insere-se na categoria de novela dramática e representa a culminação da passagem da literatura medieval para a literatura clássica espanhola. Inspira, a partir da personagem Celestina, a criação de outras alcoviteiras por autores espanhóis, como Lope de Vega, em sua *La Dorotea*, de 1632, e Miguel de Cervantes, em *La tía fingida*, escrita no início do século XVII, além de vários outros.

Mas quem é a personagem Celestina?

Apesar de, no título original, constarem os nomes dos jovens Calisto e Melibea, é em torno dessa alcoviteira, astuta e idosa prostituta, conhecedora de poções mágicas e feitiços, que todas as ações da trama se desenvolvem, sendo ela a real protagonista. Celestina transita entre as esferas aristocrática, cortesã e plebeia, conhecendo os desejos e segredos de alcova, provocando e facilitando os encontros sexuais.

Tal qual em muitos textos medievais, Celestina surge como a personagem da bruxa invejosa e má, que para atingir seus objetivos de poder e riqueza não mede esforços, enredando todos em suas artimanhas. Na trama, ela “enfeitiça” os enamorados Calisto e Melibea, pertencentes a famílias nobres, com o auxílio de dois serviçais daqueles que, como Celestina, ambicionam enriquecer e ascender à classe de seu patrão. Mas o desenrolar da trama termina em tragédia, com a morte dos jovens apaixonados e o assassinato de Celestina, cometido pelos ajudantes interesseiros.

*La Celestina* quebra com um paradigma da literatura medieval: o amor cortês. Em contraponto ao amor mais idealizado, platônico, vivenciado mais no campo dos pensamentos e quase nunca concretizado efetivamente, encontrado frequentemente na arte poética medieval, nessa novela é inserido o amor físico, carnal, repleto de desejos sensuais, próprios do espírito humanista, que é uma das principais marcas do Renascimento. Devido a esses aspectos, muitos estudiosos, como o já citado Menéndez y Pelayo e também María Rosa Lida, inseriram *La Celestina* na categoria *comédia humanista*.

Como a maioria dos romances e novelas da mesma época, a trama servia também para passar uma mensagem, um tipo de ideia moralizante ou uma advertência, que, nesse caso, era a de que a cegueira causada

pelo amor obsessivo poderia levar à tragédia dos envolvidos. Elaborado com muitos diálogos entre suas personagens, o texto se aproxima ainda do gênero teatral, mas não foi escrito para ser representado, pois não contém as indicações cênicas, próprias para a representação. Isso leva a crer que o texto era mais apropriado à leitura em voz alta, como o que ocorre nas leituras dramatizadas. Lembremo-nos que o número de pessoas capacitadas para a leitura era bem reduzido em fins da Idade Média e durante quase toda a Renascença.

Outro aspecto a ser observado é a introdução de uma personagem do povo, não da nobreza, mas da plebe, como protagonista da narrativa. Antes, os protagonistas das narrativas épicas eram, quase que invariavelmente, sujeitos pertencente à nobreza, à aristocracia ou ao clero. O protagonismo de um sujeito plebeu se torna também um paradigma na *comédia picaresca*, como podemos ver, a seguir, em *Lazarillo de Tormes*.

## ===== **Atividade 1** =====

### *Atende ao objetivo 1*

Como podemos identificar, em *La Celestina*, a mudança de paradigmas na literatura espanhola, na passagem da Idade Média para a Renascença?

---

---

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

A novela *La Celestina*, que tinha como título original *Comedia de Calisto y Melíbea*, quebra um paradigma da literatura medieval: o amor cortês. Em contraponto ao amor idealizado, platônico, quase nunca concretizado efetivamente, encontrado frequentemente na arte poética medieval, em *La Celestina* é inserido o amor físico, carnal, repleto de desejos sensuais, próprios do espírito humanista, que é uma das principais marcas do Renascimento. Como a maioria dos romances e novelas da mesma época, a trama servia também para passar uma mensagem,

um tipo de ideia moralizante ou uma advertência que, nesse caso, era a de que a cegueira causada pelo amor obsessivo poderia levar à tragédia dos envolvidos.



A Biblioteca Cervantes possui um vasto material sobre essa novela, em espanhol, assim como o texto completo de *La Celestina*, podendo tudo ser encontrado aqui: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_obra/celestina/](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_obra/celestina/).

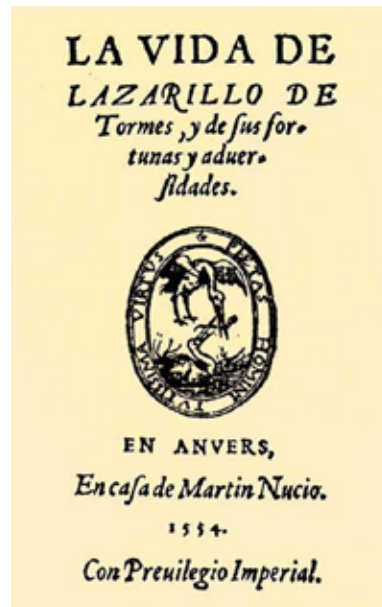
Sugerimos também que você assista a, pelo menos, um desses vídeos que tentam traduzir, em imagens, a novela *La Celestina*:

- *La Celestina*, teatro filmado (completo), TVE 1967 – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvS5zf5EJP4>.
- *La Celestina* (versão reduzida) – Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mk9o6nH-\\_rk](https://www.youtube.com/watch?v=mk9o6nH-_rk).

---

## Lazarillo de Tormes

De autor desconhecido, *La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ou simplesmente *Lazarillo de Tormes*, foi publicado originalmente em 1554 na Espanha e é considerado o primeiro romance picaresco da literatura universal, alcançando enorme sucesso no ano de seu lançamento, com três edições consecutivas.



**Figura 4.2:** Capa original da primeira edição de *Lazarillo de Tormes*, publicado em 1554.

Fonte: <http://www.spanisharts.com/books/literature/ampliaciones/lazmbg.htm>

Segundo o crítico literário Marcelo Backes, trata-se de uma obra-prima da sátira social, sendo “pai e modelo de um gênero” que se difundiu, a partir da Espanha, para toda a Europa, ainda no século XVI, tornando-se paradigma para autores como Mateo Alemán (1547-1614), que publicou seu *Guzmán de Alfarache* em 1599, e Francisco López de Úbeda, com o *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, publicado em 1605.

No caso deste último em particular, estão associados elementos representativos das personagens paradigmáticas Celestina e Lazarillo, criando um novo padrão: o da mulher pícaro e alcoviteira.

## Mas o que vem a ser pícaro?

Confirmando sua permanência ao longo de quase cinco séculos na literatura universal, encontramos no *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, entre outras, a seguinte definição: “personagem característico do romance picaresco, que vive de ardis e espertezas e que procura obter lucros e vantagens, especialmente das classes sociais mais abastadas”. O pícaro é, portanto, um anti-herói, um indivíduo desafortunado que aplica pequenos golpes e que, por meio de artimanhas diversas, procura sempre seu próprio favorecimento. Mas não é, como se

poderia imaginar à primeira vista, um vilão. Como esclarece o professor Antonio Candido, “o pícaro é ingênuo” e, por culpa da má sorte e dos golpes que recebe da vida, usa a esperteza em defesa própria. Ele (ou ela) não nasce assim, mas se torna pícaro, aprendendo a defender-se com o jogo da vida.

Lazarilho – que tem seu nome derivado de Lázaro, personagem bíblica que morre devido às consequências da lepra, sendo resuscitada por Jesus – nasce na cidade de Salamanca e se torna órfão de pai aos oito anos, quando aquele morre em combate contra os mouros. Sua mãe é lavadeira e, ao ver-se viúva, junta-se a um negro, que dá um irmãozinho a Lazarilho. Seu padrasto, no entanto, é preso por roubo e, sem recursos, sua mãe o entrega a um cego, a quem servirá de companhia e de ajudante para a mendicância, dando início assim a uma série de relatos, envolvendo diversos “amos”. Todos esses relatos são repletos de infortúnios, sofrimentos causados principalmente pela fome, mas quase sempre narrados com muita ironia e boas doses de humor e comicidade, expondo da forma mais realista possível a desigualdade e hipocrisia da sociedade espanhola no século XVI.



Para saber mais

Em sua análise sobre *Lazarillo de Tormes*, o estudioso Otto Maria Carpeaux fala sobre como era a Espanha daquele período:

A Espanha da segunda metade do século [16] resume os males da Renascença e do Barroco: imperialismo econômico e inflação monetária, burocracia rigorosíssima com toda a corrupção da administração feudal, desemprego e vagabundagem generalizada de soldados reformados, aristocratas empobrecidos, clérigos vagantes, parasitos e ladrões de toda espécie. É o ambiente em que o acaso substitui o esforço, porque a inflação e a administração comem os frutos do trabalho honesto; então, ninguém quer trabalhar, mesmo morrendo de fome, preferindo-se os pequenos truques que imitam os grandes truques da diplomacia. O ideal de política maquiavelista transplantado para o meio dos mendigos e ladrões, eis o assunto do romance picaresco (CARPEAUX, 2012a, p. 187).

Esse romance também tem, como personagem central, um plebeu – Lazarilho – e seu protagonismo é ainda mais evidente que em *La Celestina*, por ser ele o narrador, em primeira pessoa, de suas próprias desventuras.

Como exemplo, vejamos como Lazarilho descreve seu nascimento, logo no início do primeiro capítulo:

Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue de esta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y, estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río (LA VIDA, 2004).

Vejamos, a seguir, a tradução:

Pois saiba vossa mercê, antes de tudo, que me chamam Lázaro de Tormes, filho de Tomé Gonzáles e de Antônia Pérez, naturais de Tejares, aldeia de Salamanca. Meu nascimento aconteceu dentro do rio Tormes e, por causa disto, é que tenho este sobrenome. E foi assim: meu pai, que Deus o perdoe, tinha por obrigação cuidar de um moinho d'água que fica na margem daquele rio, no qual foi moleiro por mais de quinze anos. E estando minha mãe, certa noite no moinho, grávida de mim, entrou em trabalho de parto e me pariu, ali. De forma que, verdadeiramente, posso dizer que nasci no rio (A VIDA, 2008, p. 17).

A narrativa em primeira pessoa é também uma das principais características do romance picaresco, por ser este construído com base em vários relatos autobiográficos de uma mesma personagem, ordenados cronologicamente de forma a explicar o que a levou a ser como é, justificando, de certa forma, seu modo de vida e tentativas, nem sempre corretas socialmente, de se livrar dos infortúnios que vivencia.

Outra característica importante da picaresca é a tentativa de aproximação da narrativa com o mundo “real”, não ficcional, ainda que, em

alguns momentos, o autor narrador exagere em certos detalhes, para acentuar a comicidade de determinadas situações que, de outra maneira, seriam descritas de forma bastante dramática.

Assim como *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes* tornou-se modelo para outros autores, além dos já citados anteriormente, ao longo dos séculos. O também espanhol Miguel de Cervantes, que se eternizou com seu *Don Quijote de La Mancha*, por exemplo, utilizou a seu modo elementos do gênero pícaro nas Novelas *ejemplares*, publicadas em 1613, com maior destaque na que se intitula *Rinconete y Cortadillo*, apesar de esta não poder ser considerada totalmente uma novela picaresca.

Para Alonso Zamora Vicente, em seu livro *Que és la novela picaresca*, Cervantes tinha uma visão mais complexa para a narrativa picaresca e cria personagens características desse gênero como mais uma das tantas possibilidades para o desenvolvimento de suas tramas, sem dar-lhes o protagonismo exclusivo. Ao invés de narrador central, o sujeito pícaro, em Cervantes, divide com as demais personagens essa função, somando-se às múltiplas vozes narrativas.

---

---

---

---

---

## Atividade 2

---

---

---

---

---

### Atende ao objetivo

Cite e comente algumas das principais características da picaresca.

---

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

A narrativa em primeira pessoa é uma das principais características do romance picaresco, construído com base em relatos autobiográficos de uma mesma personagem, ordenados cronologicamente de forma a explicar o que a levou a ser e agir de determinada maneira. Outra característica importante da picaresca é a tentativa de aproximação da narrativa com o mundo “real”, não ficcional, ainda que, em alguns mo-



mentos, o autor narrador exagere em certos detalhes, para acentuar a comicidade de determinadas situações que, de outra maneira, seriam descritas de forma bastante dramática.



## Pesquisa!

Sugerimos uma visita ao *site* da Biblioteca Cervantes, para conhecer – e ler – o texto de Lazarillo de Tormes, no idioma original. O endereço eletrônico é este: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-lazarillo-de-tormes-y-de-sus-fortunas-y-adversidades--0/html/>.

Há também um filme, intitulado *El Lazarillo de Tormes*, realizado em 1959 e ganhador do prêmio Urso de Ouro, no Festival de Cinema de Berlim, que pode ser visto *on-line*, no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=upmlKYQuwNc>.

---

## O burlador de Sevilha

*El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, está totalmente inserido no contexto renascentista, catalogado pelos estudiosos como pertencente ao gênero “teatro barroco”.

Embora não haja comprovação, é de consenso geral a data de 1630 como sendo a da publicação de *El burlador de Sevilla*, assim como o de ser o teatrólogo Tirso de Molina seu verdadeiro autor. Que, aliás, é o pseudônimo usado pelo frei Gabriel Téllez (1572-1648), da Ordem das Mercês, um prolífico escritor, sendo a maior parte de sua obra constituída de textos teatrais – as *comedias* –, podendo chegar ao incrível número de 400 peças, muitas das quais desaparecidas.



**Figura 4.3:** Placa que identifica a Praça Tirso de Molina, na cidade de Madri, com uma pintura que reproduz a imagem do autor de *El burlador de Sevilla*.

Fonte: <http://pedroreina.net/pm/tirsomolina>

Contudo, sabe-se que Gabriel Téllez foi discípulo do também dramaturgo Lope de Vega, o maior responsável por estabelecer as bases para a reformulação do texto teatral na Espanha, quando apresentou em 1609, junto à Academia de Madrid, o tratado *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, no qual estabelecia as regras a serem seguidas pelos interessados em escrever peças para o teatro.

Entre essas regras, descritas por Lope de Vega, constavam:

- inclusão de personagens arquetípicas, de fácil reconhecimento pelo público;
- tramas que juntassem personagens nobres e plebeias;
- muita ação envolvendo as principais personagens;
- variações métricas na versificação dos textos/diálogos/monólogos;
- equilíbrio entre o trágico e o cômico;
- a estrutura básica em três atos (ao contrário dos cinco do teatro clássico), divididos em apresentação, desenvolvimento da ação e conclusão.

Quase todas essas regras foram respeitadas na tragicomédia *El burlador de Sevilla*, escrita por Tirso de Molina, que claramente é um texto para ser representado, como espetáculo teatral. Há ainda uma segunda versão dessa peça, com o título *Tan largo me lo fiáis*, que erroneamente

foi atribuída a Calderón de La Barca, mas que muitos acreditam ter sido uma reescritura feita pelo próprio Tirso de Molina.

Um dos principais aspectos de *El burlador de Sevilla* é o fundamento religioso-moral de que a salvação da alma está condicionada à fé na graça divina. Caso contrário, a alma estará condenada à perdição eterna. Esse fundamento advém da religiosidade católica do frei Gabriel Téllez, embora ele mesmo tenha sofrido várias punições pessoais, ao longo da vida, por causa de seus textos, aplicadas pelo Tribunal da Santa Inquisição, assim como a proibição de publicação, leitura e montagem de diversas peças que escreveu.

## **Mas, afinal, quem é o burlador de Sevilha?**

É um jovem libertino, desregrado, arrogante e aventureiro, conhecido como Dom Juan Tenório, que foi imortalizado como o exemplo máximo de sedutor incurável. Filho de Dom Diego Tenório, cujo exemplo de honradez Dom Juan não segue. No entanto, é protegido por seu tio Dom Pedro Tenório (irmão de Dom Diego), que lhe acoberta e lhe dá fuga quando o próprio rei pretende puni-lo, devido à desonra que faz a uma dama da corte.

Seu maior prazer é atrair, conquistar e desonrar toda e qualquer mulher que cruzar o seu caminho, restando àquela casar-se com outro homem que a aceite na condição de não ser mais virgem ou ingressar para um convento, o que era bastante comum nos séculos XVII e XVIII, quando a jovem era desvirginada antes do casamento.

Juntamente com a lista de mulheres enganadas e desonradas por Dom Juan, ainda consta o assassinato de Dom Gonzalo, pai de uma de suas vítimas, que depois de morto volta do além, “incorporado” na estátua que encima seu próprio túmulo (o “convidado de pedra” do título original da peça de Tirso de Molina), para vingar-se de Don Juan. Esse elemento “sobrenatural”, não de todo incomum na literatura espanhola da época, é o que estabelece a ligação do plano terreno com o etéreo e também com o religioso, possibilitando o castigo de Deus a Dom Juan, que, embora seja incorrigível e obstinado na transgressão das normas sociais, teme a morte e a justiça divina. Com base no sentido moralizante da peça, por causa da vida desregrada que leva, Dom Juan é condenado às chamas infernais.

É com essa personagem que nasce o mito de Dom Juan na literatu-

ra universal, sendo utilizado por outros autores célebres, como o dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), mais conhecido como Molière. Este escreveu *Dom Juan ou Le festin de pierre* (Dom Juan ou O convidado de pedra) em 1665, no idioma francês, que por sua vez foi adaptado para o italiano, com diversas modificações na narrativa, e transformado, pelo poeta Lorenzo Da Ponte, no libreto da ópera *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito* (Dom Giovanni ou O libertino punido), composta pelo austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

A ópera *Don Giovanni*, estreada na cidade de Praga em 1787, e até hoje uma das mais representadas em todos os teatros de ópera do mundo, vem ajudando a manter vivo o mito de Dom Juan. Mas as influências e inspirações, ou mesmo releituras, gerando outras versões e adaptações, não pararam no século XVIII. Em pleno Romantismo, durante o século XIX, autores como o inglês Lord Byron, os franceses Prosper Mérimée e Alexandre Dumas, o russo Alexander Pushkin e o espanhol José Zorrilla ampliaram ainda mais o universalismo dessa personagem emblemática.



## Para saber mais

A partir do texto teatral *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, outros textos e narrativas foram elaborados por diversos outros autores, ora aproveitando apenas as personagens e suas características, ora dando “continuidade” à trama original. O mito de Dom Juan também inspirou obras não literárias, tanto no campo da música quanto no da dança e do cinema. Vejamos, a seguir, uma lista com algumas obras e seus autores, inspirados em Dom Juan:

1665 – Molière (teatro, em francês) – *Dom Juan ou Le festin de pierre*

1676 – Thomas Shadwell (teatro, em inglês) – *The libertine*

1736 – Carlo Goldoni (teatro, em italiano) – *Don Giovanni Tenorio ossia Il dissoluto punito*

1821 – Lord Byron (poema épico, em inglês) – *Don Juan*

1828 – Christian Dietrich Grabbe (teatro, em alemão) – *Don Juan und Faust*

1830 – Alexander Pushkin (teatro, em cirílico) – *Kamennyj Gost*

1831 – Alexandre Dumas (teatro, em francês) – *Don Juan de Ma-raña*

1841 – Franz Liszt (música instrumental) – *Réminiscences de Don Juan*

1861 – Charles Baudelaire (poema, em francês) – “Don Juan aux enfers”

1874 – Guerra Junqueiro (poema, em português) – “A morte de Dom João”

1889 – Richard Strauss (poema sinfônico) – *Don Juan*

1903 – Bernard Shaw (teatro, em inglês) – *Man and superman*

1917 – Marina Tsvetaeva (poema, em cirílico) – “Don Juan”

1942 – Paul Goodman (novela, em inglês) – *Don Juan or The Continuum of the Libido*

1990 – Almeida Faria (romance, em português) – *O conquistador*

1994 – Jeremy Leven (filme, em inglês) – *Don Juan DeMarco*

2005 – José Saramago (teatro, em português) – *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*.

---

Para a literatura espanhola, das três personagens apresentadas nesta aula, Dom Juan é, com certeza, a que mais influenciou a literatura e as artes mundialmente ao longo dos séculos seguintes à sua criação, só perdendo, talvez, para Dom Quixote, que também inspirou inúmeros textos, balés, peças de teatro, composições musicais e óperas.

Seguindo uma das regras estabelecidas por Lope de Vega, *El burlador de Sevilla* apresenta, atuando de forma expressiva ao lado de Don Juan Tenório, representante da aristocracia, seu lacaios, Catalinón, representando a classe servil e plebeia. Essa junção apresentada nos espetáculos teatrais do período barroco, muitas vezes, não agradava às classes privilegiadas, mas era altamente apreciada pelas classes menos favorecidas, que se viam retratadas em cena. E, nos romances e novelas, esta união entre diferentes classes sociais também se estabelecerá, acompanhando o movimento humanista, que ganha força a partir da Renascença. Isso pode ser visto, claramente, no sucesso quase que imediato daquele que se tornará o marco do “romance moderno”, *Don Quijote de La Mancha*, que tem no camponês Sancho Pança o “fiel escudeiro” e contraponto social do fidalgo Don Quixote.



## Pesquisa!

Convidamos você a assistir a alguns vídeos adaptados da obra de Tirso de Molina, como:

- *El burlador de Sevilla*, produção para a TV Espanhola, disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=mSLOmfjMb7g>
- *Don Juan Tenorio, el burlador de Sevilla*, montagem teatral de 2012: <https://www.youtube.com/watch?v=b0jVdAjTOUw>

Don Giovanni, ópera de Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo da Ponte, em montagem italiana dirigida por Claudio Abbado, com legendas em espanhol: <https://www.youtube.com/watch?v=nV1yNgiEvIQ>.

---

---

---

**Atividade 3**

---

---

**Atende ao objetivo 2**

Identifique alguns aspectos sociais, políticos e culturais encontrados nas narrativas dos títulos dos livros estudados nesta aula.

---

---

---

---

---

---

---

**Resposta comentada**

Em *La Celestina*, aponta-se para a transição, na literatura, da Idade Média para a Renascença, com a mudança de alguns paradigmas e alteração das personagens principais, antes primordialmente aristocráticas, cavaleirescas ou heroicas, para as que representam os menos favorecidos ou plebeus que, muitas vezes, questionam a sociedade desigual em que vivem. Essa situação se repetirá em *Lazarillo de Tormes*, porém de forma mais acentuada. Nessa novela, em particular, a decadência da aristocracia e o desmantelamento da forma feudal também serão apresentados, introduzindo-se o “jeitinho”, os pequenos golpes aplicados pelos menos favorecidos nos que, de certa forma, se sobrepõem a eles na escala social.

---

---

---

## Conclusão

Como podemos observar, durante a transição da Idade Média para a Renascença, a literatura teve um grande desenvolvimento a partir do território espanhol, criando diversos paradigmas, que foram seguidos por autores de várias outras nacionalidades ao longo dos séculos. Isso demonstra a importância de se conhecer essa literatura, em particular, e o quanto ela colaborou para o desenvolvimento da literatura mundial, mantendo algumas influências até hoje, em pleno século XXI.

## Resumo

Nesta aula, você estudou a primeira parte dos paradigmas da literatura espanhola. Os principais pontos estudados aqui foram:

- a importância de três textos, escritos na Espanha, a partir do final da Idade Média e o início da Renascença, que se tornaram paradigmas e influíram na literatura mundial;
- o surgimento e desenvolvimento da personagem feminina alcoviteira, a partir de *Celestina*, emblemática plebeia que exercia a função de encantadora e facilitadora de encontros sexuais;
- a criação da personagem pícara, que, para sobreviver às agruras da vida, aplica diversos tipos de pequenos golpes, mas que serve como uma crítica à sociedade desleal e hipócrita em que vive;
- o surgimento do mito Don Juan, o jovem transgressor por excelência, que sente prazer em seduzir e desonrar as mulheres, ignorando regras sociais e preceitos religiosos.



## **Informação sobre a próxima aula**

Na próxima aula, falaremos sobre outro grande paradigma da literatura espanhola, que influenciou não só a literatura mundial posterior ao período em que foi elaborado, como também a muitas outras áreas artísticas até os dias de hoje. Trata-se de Don Quijote de La Mancha, que, em seus delírios e loucura, transformava moinhos de vento em gigantes furiosos. Até lá!

## Referências

A VIDA de Lazarillo de Tormes: suas fortunas e adversidades. Tradução de Roberto Gomes. Prefácio de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: ALMEIDA, Antônio Manoel de. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Renascimento e a reforma por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012a.

\_\_\_\_\_, Otto Maria. *O Barroco e o Classicismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012b.

LA VIDA de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Tratado primero. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-lazarillo-de-tormes-y-de-sus-fortunas-y-adversidades--0/html/fedb2f54-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-lazarillo-de-tormes-y-de-sus-fortunas-y-adversidades--0/html/fedb2f54-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_)>. Acesso em: 9 maio 2018.

LOPE DE VEGA. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. In: ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_)>. Acesso em: 21 maio 2018.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Los orígenes de la novela. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. v. 3. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.

# Aula 5

Paradigmas da literatura espanhola II:  
*Dom Quixote de la Mancha*

*Livia Maria de Freitas Reis  
Robson dos Santos Leitão*

## Metas

Apresentar mais uma importante obra da literatura espanhola, considerada o principal paradigma da literatura moderna mundial – *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. Mostrar também como a personagem central da narrativa tornou-se muito mais conhecida que a obra em que está inserida, inspirando artistas de diversas áreas, ao longo de quatro séculos.

## Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar e apontar elementos literários, nas múltiplas narrativas contidas em *Dom Quixote*, que apontam para a “modernidade” da obra máxima de Miguel de Cervantes;
2. reconhecer qual a importância do romance O engenhoso fidalgo *Dom Quixote de la Mancha* para a literatura mundial.

## Introdução

Na edição comemorativa dos 400 anos da primeira edição do *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, lançada em 2005 pela Real Academia Española, há um longo artigo do peruano e Prêmio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, intitulado “Una novela para el siglo XXI”. Logo no início deste artigo, Vargas Llosa assim descreve Dom Quixote:

Antes que nada, *Don Quijote de la Mancha*, la inmortal novela de Cervantes, es una imagen: la de un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo, que, acompañado por um campesino basto y gordinflón montado en un asno, que hace las veces de escudero, recorre las llanuras de la Mancha, heladas en invierno y candentes en verano, en busca de aventuras (LLOSA, 2004, p. XIII).

Veja, a seguir, uma tradução livre desse trecho:

Antes de mais nada, Dom Quixote de La Mancha, a imortal novela de Cervantes, é uma imagem: a de um fidalgo cinquentão, dentro de uma armadura anacrônica e tão esquelético quanto seu cavalo, que, seguido por um camponês sem modos e gorducho, montado em um asno, que age como escudeiro, percorre as planícies da Mancha, geladas no inverno e escaldantes do verão, em busca de aventuras.

Vargas Llosa, acertadamente, nos fala que o romance *Don Quijote de la Mancha* se confunde com a própria personagem protagonista que, ao longo de quatro séculos, transcendeu a narrativa de Cervantes para se tornar ícone da loucura por causas nobres, mas perdidas origem a vocábulos em dicionários, como quixotada, quixotesco ou mesmo quixote, substantivo masculino que, no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, significa “indivíduo ingênuo e generoso, que luta inutilmente contra as injustiças” (p. 2366). Dom Quixote pode ser definido assim e de muitas outras formas.



**Figura 5.1:** Capa original da primeira edição da primeira parte de *Don Quijote de la Mancha*, publicada em 1605.

Fonte: <http://www.tebeosfera.com/imagenes/series/5/5/series-F644-773-109-255.jpg>



## Pesquisa!

Convidamos você a ler a obra-prima *Don Quijote de la Mancha*, na sua forma original em espanhol, visitando o site da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha--0/html/>.

Também indicamos alguns vídeos que você pode assistir no YouTube, a partir dos *links* relacionados abaixo:

- Filme completo *Don Quijote* (2000), dirigido por Peter Yates, com John Lithgow no papel principal, dublado em espanhol: <https://www.youtube.com/watch?v=hjR5g3mbkcw>.
- O mesmo filme, falado em inglês, mas com legendas em espa-

nhol: [https://www.youtube.com/watch?v=VuIUnw1\\_8X0](https://www.youtube.com/watch?v=VuIUnw1_8X0).

- *Literatura universal: Dom Quixote de la Mancha*, programa produzido pela Universidade de São Paulo, com a professora Maria Augusta da Costa Vieira, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas dessa universidade: [https://www.youtube.com/watch?v=fBBr257F\\_6o](https://www.youtube.com/watch?v=fBBr257F_6o).
- Documentário produzido pelo The History Channell, falado em espanhol, intitulado *Cervantes y la leyenda de Don Quijote: el espíritu de un libro*: <https://www.youtube.com/watch?v=tsv-LQm9xmk>.

---

## **Dom Quixote: heroico cavaleiro andante, louco ou apenas uma personagem de ficção?**

Sobre a loucura ou fantasia, que certamente é o elemento mais evidente na personagem do Cavaleiro da Triste Figura – uma das muitas formas como é chamado Quixote –, o narrador nos diz, no segundo capítulo da primeira parte, quando sai em sua primeira aventura imaginando-se um cavaleiro andante como aqueles sobre os quais lera:

E com estes ia tecendo outros disparates, todos pelo teor dos que havia aprendido nos seus livros, imitando, conforme podia, o próprio falar deles. E com isto caminhava tão vagaroso, e o sol caía tão rijo, que de todo lhe derretia os miolos se alguns tivera (CERVANTES, 2002, p. 35).

Dom Quixote é a identidade assumida pelo fidalgo Alonso Quijana, um tipo de alterego, depois que enlouquece por tanto ler livros que falam de heroicos cavaleiros andantes e por crer no ideal do amor cortês, como descrito nas narrativas medievais. Mas, apesar dos desvarios, ele também é um tipo de herói às avessas, um anti-herói, às vezes mártir, outras vezes se mostrando completamente desequilibrado e estapafúrdio em suas ações e discursos.

Cervantes, o autor por trás de tudo, “permite” que o protagonista escolha os nomes daqueles com quem conviverá em suas andanças e

os caminhos pelos quais percorrerá, a partir do momento em que se assume como o paladino Quixote. Fazendo isso, Cervantes quebra com os paradigmas das antigas narrativas que Alonso Quijana tanto lera, nas quais os heróis seguiam o que lhes fora predestinado, sem poder escolher nada. Seus destinos já estavam traçados, antes mesmo que comessem suas jornadas.

Segundo a professora hispanista Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, Cervantes, “com essa não-esperada maneira de desestabilizar o tradicionalmente esperado, revela sua disposição de desencantar os leitores enfeitiçados por aquele tipo de histórias fantásticas” (NASCIMENTO, 2005, p. 126-127). Neste sentido, podemos observar que as narrativas das aventuras de Dom Quixote funcionam como paródia das novelas de cavalaria.

Com a ousada disposição narrativa de Cervantes, Dom Quixote e seu companheiro de aventuras, Sancho Pança, ganharam vida para além das páginas do romance, que teve sua primeira parte publicada em 1605, dando origem ao que se convencionou chamar, posteriormente, de *romance moderno*. Afinal, Cervantes revolucionou, em pleno período barroco, as formas narrativas de sua época e, ao contrário do que vimos em novelas como *La Celestina* e *Lazarillo de Tormes*, em sua obra a realidade cede lugar à ficção, à imaginação ilimitada, à liberdade criativa.

Cervantes elabora todas as histórias a partir de ambiguidades, de contrastes entre a loucura e a razão, entre a coragem e a covardia, entre a honra e a vilania, entre a língua clássica e a popular, entre a realidade e a ficção. Aliás, como diz o próprio Vargas Llosa, no artigo citado anteriormente, “o grande tema de Don Quijote de la Mancha é a ficção, sua razão de ser, e a maneira como ela, ao infiltrar-se na vida, vai modelando-a, transformando-a” (LLOSA, 2004, p. XV).

Sua fantasia é tanta que ele, Dom Quixote, adentra o mundo da ficção literária (não devemos nos esquecer que ele mesmo é, antes de mais nada, uma personagem ficcional, criada por Cervantes), tornando-se componente da própria ficção que elabora. Isso fica bem mais claro quando, na segunda parte do romance, publicado somente em 1615, um ano antes da morte de Cervantes, as personagens centrais são questionadas por outras personagens que as conhecem depois que leem suas aventuras e desventuras. Ou seja, os dois companheiros que transitam pela região da Mancha, em empreitadas quixotescas, são também personagens literárias para várias das demais personagens, com as quais dialogam e “contracenam”, ao longo de vários capítulos da segunda parte do romance.



Podemos observar um bom exemplo dessa ficção dentro da ficção no capítulo II da segunda parte, quando Sancho Pança conta para Dom Quixote que eles dois são personagens de um livro, intitulado *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, e questiona como o historiador, a quem chama de Cide Hamete Berenjena (berinjela, em espanhol) – em vez de Berengeli –, pôde escrevê-lo, já que não os conheceu nem deles ouviu as narrativas.

O sucesso desse livro deve ser grande, pois, a partir do capítulo XXX, também da segunda parte, misteriosos duques dizem ter lido a primeira parte do romance, deixando-se seduzir pelas histórias de cavalaria, tal qual Alonso Quijana, redefinindo a realidade de seu castelo e teatralizando histórias narradas e vivenciadas pela dupla de protagonistas. Mas não é somente nesses capítulos que se dá essa ficção dentro da ficção. Na primeira parte, mais exatamente no capítulo IX, esse estratagema narrativo também ocorre, como veremos a seguir.

## ===== **Atividade 1** =====

### *Atende ao objetivo 1*

Identifique e explique alguns aspectos que apontam para a quebra de paradigmas estabelecida em *Dom Quixote de la Mancha*.

---

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

*Dom Quixote* é um romance que quebra com os paradigmas das antigas narrativas lidas pelo seu protagonista, ao escolher e construir a sua própria narrativa, com uma realidade que cede lugar à ficção, o que será, tempos depois, uma das características da literatura moderna, com personagens adentrando a própria ficção literária, com liberdade para imaginar e criar, e parodiando, muitas das vezes, os romances de cavalaria que Alonso Quijana tanto lera.

*El Quijote* é considerado uma obra pioneira da literatura moderna europeia e, além disso, para muitos críticos e leitores é a obra máxima da literatura espanhola, com uma personagem imortalizada e inesquecível que luta pelo amor, o idealismo, o sonho e a justiça, os problemas mais significativos do ser humano.

---

---

## Quem narra as histórias de Dom Quixote?

Segundo Mario Vargas Llosa e vários outros estudiosos, são dois os narradores principais que nos contam as histórias encontradas no romance. Um é o misterioso Cide Hamete Benengeli, cujos manuscritos estão escritos em árabe e que, traduzidos, servem como base para as narrativas de um segundo narrador, onisciente, que fala em primeira pessoa, como pode ser lido no capítulo IX, da primeira parte. Vejamos um pequeno trecho em que é citado, pela primeira vez, o nome do narrador árabe:

Quando yo oí decir “Dulcinea del Toboso”, quedé atónito y suspengo, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y haciéndole así, volviendo de improviso el árábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árábigo (CERVANTES, 2004, p. 86).

Veja, agora, uma tradução livre do trecho anterior:

Quando ouvi dizer: “Dulcinea del Toboso”, fiquei atônito e perplexo, porque logo entendi que aqueles cadernos continham a história de Dom Quixote. Imaginando isso, apressei-o para que lesse o início. E, fazendo assim, mudando de improviso o árabe em castelhano, disse que ali estava: *História de Don Quixote de La Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe.

Se observarmos com cuidado esse trecho e todo o capítulo IX, veremos que Miguel de Cervantes, a quem podemos atribuir a voz por trás do narrador onisciente, conta em primeira pessoa como encontrou

uma das “versões” ou “a versão original” da história de Dom Quixote de la Mancha. Mas sabemos, desde cedo, que tudo aqui se trata de ficção e, portanto, Cervantes joga com múltiplas narrativas sobrepostas, onde também podemos perceber questões históricas, estudadas nas aulas anteriores. Por exemplo, as diferentes dominações estrangeiras na Espanha. Cide Berengeli é árabe e seus manuscritos estão em idioma não castelhano. O rapaz que lhe vende esses manuscritos, e que também os traduz, é tratado como “morisco”, ou seja, é mouro ou de ascendência moura, mas bom conhecedor da língua castelhana, a ponto de traduzir toda aquela história do árabe para o “espanhol”.

Há também, nesse mesmo capítulo IX, elementos de xenofobia, de preconceito contra os árabes, o que demonstra ser o narrador que compra as histórias sobre Dom Quixote, provavelmente, um cristão espanhol (Cervantes combateu em guerras contra os mouros e foi prisioneiro deles por cinco anos). Vejamos o que diz o narrador sobre os manuscritos:

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado (CERVANTES, 2004, p. 88).

Vejamos, a seguir, a tradução livre do trecho anterior:

Se a esta se pode fazer alguma objeção sobre sua veracidade, não poderá ser outra senão a de ser seu autor um árabe, sendo muito comum aos daquela nação serem mentirosos; ainda que, por serem tão inimigos nossos, antes se pode entender que tenha havido sua falta (da verdade), que seu exagero.

Além dos dois narradores principais, nas muitas narrativas que vão se desdobrando ao longo das duas partes, outros vão surgindo. Mas, se fazem parte de um suposto texto anterior, temos que entender que todos são frutos da ficção criada por Cervantes, original em todos os sentidos. Como disse o hispanista Antonio Esteves, em um artigo homenageando os 400 anos da publicação da primeira parte:

[...] a pena graciosa de Cervantes vai construindo, ao longo do romance, com estilo preciso e estrutura firme, um monumento narrativo que mantém a verossimilhança ao mesmo tempo em que causa admiração pelo ambiente fantástico e maravilhoso que visita. Considerando o leitor como elemento fundamental, vai tecendo uma série de ambiguidades, que devem ser decifradas a cada momento pelo entendimento de um leitor de cabeça aberta, a quem sempre toca pronunciar a palavra final (ESTEVES, 2005, p. 139).

### **Miguel de Cervantes Saavedra – o autor por trás do Quixote**



**Figura 5.2:** Tela retratando Miguel de Cervantes, autor de *Don Quijote de la Mancha*.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_de\\_Cervantes#/media](https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Cervantes#/media/File:Cervantes_J%C3%A1uregui.jpg)  
File:Cervantes\_J%C3%A1uregui.jpg - Juan de Jauregui y Aguilar

Não se sabe, ao certo, em que dia e mês do ano de 1547 nasceu Miguel de Cervantes Saavedra, mas sabe-se em qual cidade: Alcalá de Henares, na região de Castilha. Nessa época, a Espanha, sob o reinado de Carlos V, está envolvida em diversas batalhas contra os mouros, no norte da África, e a Igreja Católica passa por profundas reformas a partir da instauração do Concílio de Trento.



## O Concílio de Trento

Décimo nono conselho ecumênico (reunião religiosa, convocada pela autoridade máxima da Igreja, que, no caso, foi o papa Paulo III), o Concílio de Trento, realizado na cidade de mesmo nome, na região norte da Itália, durou 18 anos (de 1545 a 1563).

Esse Concílio foi uma reação da Igreja Católica Romana contra a Reforma Protestante, liderada pelo alemão Martinho Lutero na primeira metade do século XVI. Com o Concílio de Trento, a Igreja Católica deu início ao que ficou conhecido historicamente como Contrarreforma.

Dentro desse contexto, o Concílio de Trento buscou condenar as novas doutrinas protestantes, além de reafirmar os dogmas da fé católica. Muitas das decisões tomadas pela Igreja Católica foram no sentido de combater as ideias protestantes, consideradas como heresia. Assim, vários decretos disciplinares foram aprovados por esse conselho, visando promover uma maior moralidade entre as comunidades católicas e melhorar o nível de instrução dos membros do clero, principalmente os sacerdotes.

Principais decisões tomadas pelo Concílio de Trento:

- condenação da venda de indulgências, ou seja, do perdão para os pecados dos fiéis seguidores da Igreja (questionado duramente por Martinho Lutero e um dos principais motivos de sua Reforma Protestante);
- confirmação do princípio da salvação pelas obras realizadas em nome de Deus e pela fé;
- importância da missa dentro da liturgia católica;
- confirmação dos cultos aos santos e à Virgem Maria;
- reativação da Inquisição, coordenada pelo Tribunal do Santo Ofício;
- proibição do casamento para os membros clero (celibato clerical);
- criação de seminários para a formação de novos sacerdotes;

- confirmação da indissolubilidade do casamento;
  - reafirmação da doutrina da infalibilidade do papa.
- 

Miguel de Cervantes Saavedra foi o quarto filho dos sete que seus pais tiveram e, ao que tudo indica, só teve uma educação formal com a idade de 20 anos, pelas mãos do humanista Juan de López de Hoyos, publicando juntamente com seu mestre alguns poemas em homenagem à rainha Isabel de Valois, esposa de Felipe II, então rei da Espanha.

Em 1571, com 24 anos, alista-se na Cia. de Diego de Urbina, a mesma em que está seu irmão Rodrigo, e participa das lutas contra os turcos, na famosa Batalha de Lepanto, na costa oeste da Grécia. Ainda que as forças cristãs, da qual fazia parte, saíam vitoriosas, Cervantes é ferido gravemente e perde os movimentos da mão esquerda. Recuperado dos ferimentos, retorna às batalhas e, em regresso à Espanha, em 1575, o navio em que se encontra é abordado por corsários no norte da África e Cervantes é feito escravo durante cinco anos, na Argélia. Sua liberdade é conseguida por meio do pagamento de resgate, com dinheiro arrecadado por seus familiares. De volta a Alacalá, ele ainda ingressa no exército, mais uma vez, mas desiste e vai fazer pequenos trabalhos para sobreviver.

No ano de 1584, casa-se com Catalina, mas separa-se dela um ano depois, por descobrir que o traía. Muda-se então para Madri, onde conclui sua primeira novela, intitulada *Galatea*, em 1585, e prossegue na vida de escritor, elaborando cerca de 30 peças para o teatro.

Em 1593, começa a trabalhar como coletor de impostos, mas é acusado injustamente de desvio de verbas, sendo aprisionado na cidade de Sevilha, no sul da Espanha. Supõe-se que foi durante esse encarceramento que ele começou a escrever a primeira parte de *Don Quijote de la Mancha*, publicada somente em 1605, quando Cervantes tinha 57 anos. E somente com essa idade, o escritor conheceu a fama, pois *Quijote* tornou-se um enorme sucesso entre o público leitor, merecendo seis edições consecutivas apenas no primeiro ano de seu lançamento. E logo foi traduzido para o inglês e para o francês.

Em 1615, com 68 anos, já velho para os padrões da época, ele publica a segunda parte de sua obra-prima. Embora a primeira parte do Qui-

xote já tivesse bastante fama, seu criador não recebia pagamentos pelos direitos autorais de sua obra. Como qualquer pessoa não pertencente à nobreza, tinha que trabalhar duro para sobreviver.

Cervantes continuava a escrever (por exemplo, *Novelas exemplares* e *Viagem ao Parnaso*), na esperança de obter novos sucessos e retomar a antiga popularidade. No entanto, sofre um duro golpe que muito o entristece: a publicação de uma segunda parte de Dom Quixote, dada como verdadeira e assinada por um certo Avellaneda, que nada tinha a ver com a continuação do romance que ele, Cervantes, estava terminando para publicar ainda naquele ano de 1615, o que, de fato, aconteceu.

Com muito poucos amigos para ajudá-lo, vivendo modestamente com sua família, ele adoece (hoje, acredita-se que tenha sido de diabetes). Ficando muito debilitado, recebe a extrema-unção no dia 19 de abril de 1616, falecendo no dia seguinte e sendo enterrado em um convento franciscano, em Madri, capital da Espanha.



## Você sabia?

Há inúmeras obras, tanto literárias quanto de outras artes, baseadas ou livremente inspiradas em *Dom Quixote de la Mancha*. Muitos autores literários citam, em importantes obras, personagens ou fazem alusão a passagens das narrativas do cavaleiro andante e seu fiel escudeiro Sancho, como podemos ver nesta pequena lista, obviamente incompleta:

- *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding. Faz referência ao barbeiro de Dom Quixote e ao próprio Miguel de Cervantes.
- A vida e opiniões do cavaleiro *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne. Faz referência ao cavalo de Dom Quixote, Rocinante.
- *Os três mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas. Faz referências a Dom Quixote e seu cavalo Rocinante.
- *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain. Faz referência às fantasias e à imaginação, encontradas em *Dom Quixote de la Mancha*.

- *Quincas Borba* (1892), de Machado de Assis. Faz referência ao livro e à permanência de *Dom Quixote de la Mancha*.
- *Em busca do tempo perdido* (publicado em sete volumes entre os anos 1913 e 1927), de Marcel Proust. Faz referência ao modo como Dom Quixote vê o mundo e ao seu amor impossível pela amada idealizada, Dulcinea del Toboso.
- *Ulisses* (1922), de James Joyce. Faz alusão a Dom Quixote e Sancho Pança.

Além dos títulos citados anteriormente, nos quais encontramos citações e referências, há também (entre muitas outras) duas importantes obras, inspiradas diretamente pelo romance de Cervantes, que vale a pena destacar aqui.

A primeira é o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, que o argentino Jorge Luiz Borges escreveu e publicou pela primeira vez em maio de 1939, na revista *Sur*. Nesse conto, o francês Pierre Menard, autor de vasta e desigual obra literária, resolve reescrever, linha a linha, palavra a palavra, o romance máximo de Cervantes, mas se limita a apenas um capítulo que em nada difere do original, mas que, segundo ele próprio, é completamente diferente, pois não se trata nem de cópia nem de plágio. Esse conto propõe uma discussão sobre a natureza do que vem a ser autoria, apropriação, tradução e interpretação.

A segunda é o livro de poemas *As impurezas do branco*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado originalmente em 1973. Neste livro, estão reunidos os 21 poemas da série “Quixote e Sancho, de Portinari”, escritos sob encomenda para acompanhar as pinturas que o artista plástico Cândido Portinari idealizou a partir do romance cervantino. Esses poemas aludem aos aspectos mais marcantes das personagens principais, assim como a situações que se referem àqueles, mas sempre inspiradas pelo que está retratado em cada uma das pinturas de Portinari. Como bom exemplo dessa série, destacamos o poema de número XI, intitulado “Disquisição na insônia”:

Que é loucura: ser cavaleiro andante  
ou segui-lo como escudeiro?  
De nós dois, quem o louco verdadeiro?



O que, acordado, sonha doidamente?  
O que, mesmo vendado,  
vê o real e segue o sonho  
de um doido pelas bruxas embruxado?  
Eis-me, talvez, o único maluco,  
e me sabendo tal, sem grão de siso,  
sou – que doideira – um louco de juízo.  
(ANDRADE, 2014, p. 196).

---

## **Atividade 2**

### ***Atende ao objetivo 2***

Comentar sobre a “modernidade” da obra máxima de Miguel de Cervantes e sua importância para o mundo contemporâneo.

### ***Resposta comentada***

Cervantes, ao publicar seu Dom Quixote, revolucionou as formas narrativas de sua época e, ao contrário do que vimos em novelas como *La Celestina* e *Lazarillo de Tormes*, fez a realidade ceder lugar à ficção, à imaginação ilimitada, à liberdade criativa. Ele também elaborou todas as narrativas a partir de ambiguidades, de contrastes entre loucura e razão, entre coragem e covardia, entre honra e vilania, entre a língua clássica e a popular, inovando no vocabulário e assentando as bases da língua espanhola moderna. Por tudo isso, Don Quixote transcendeu a própria cultura espanhola e foi traduzido para diversas línguas, como o inglês, o francês, o alemão, o russo e o chinês, entre outras.

Hoje em dia, no acervo da literatura universal, são inúmeras as obras que fazem alusão ao romance e às narrativas contidas nele. Autores das mais diversas nacionalidades, como Henry Fielding, Laurence Sterne, Alexandre Dumas, Mark Twain, Machado de Assis, Marcel Proust, James Joyce, Jorge Luis Borges e Carlos Drummond de Andrade, para citar alguns, criaram personagens *quixotesco*s ou fizeram alusão às narrativas contidas no romance.

---

## Conclusão

*Don Quijote de la Mancha*, obra máxima de Miguel de Cervantes, é, sem dúvida alguma, um dos maiores marcos da literatura espanhola, servindo como exemplo de modernidade para a literatura universal. Ao mesmo tempo que quebra paradigmas, estabelece outros, por meio de suas múltiplas narrativas, de seu estilo parodístico e por fundamentar a ficção como elemento-chave para a literatura moderna.

## Resumo

Nesta aula, você estudou a segunda parte dos paradigmas da literatura espanhola. Os principais pontos estudados aqui foram:

- os elementos literários, encontrados nas múltiplas narrativas contidas em *Dom Quixote*, que apontam para a “modernidade” da obra máxima de Miguel de Cervantes;
- a importância de O engenhoso *fidalgo Dom Quixote de la Mancha* para a literatura mundial, considerado por muitos estudiosos como o primeiro exemplo do romance moderno, servindo de modelo e influenciando o fazer literário, desde a publicação do primeiro volume em 1605 até aos dias de hoje.

## Informações para próxima aula

Na próxima aula, falaremos sobre os grandes mapas culturais latino-americanos, contemplando tanto a história de formação dessas zonas culturais quanto características próprias de cada uma delas. Até lá!

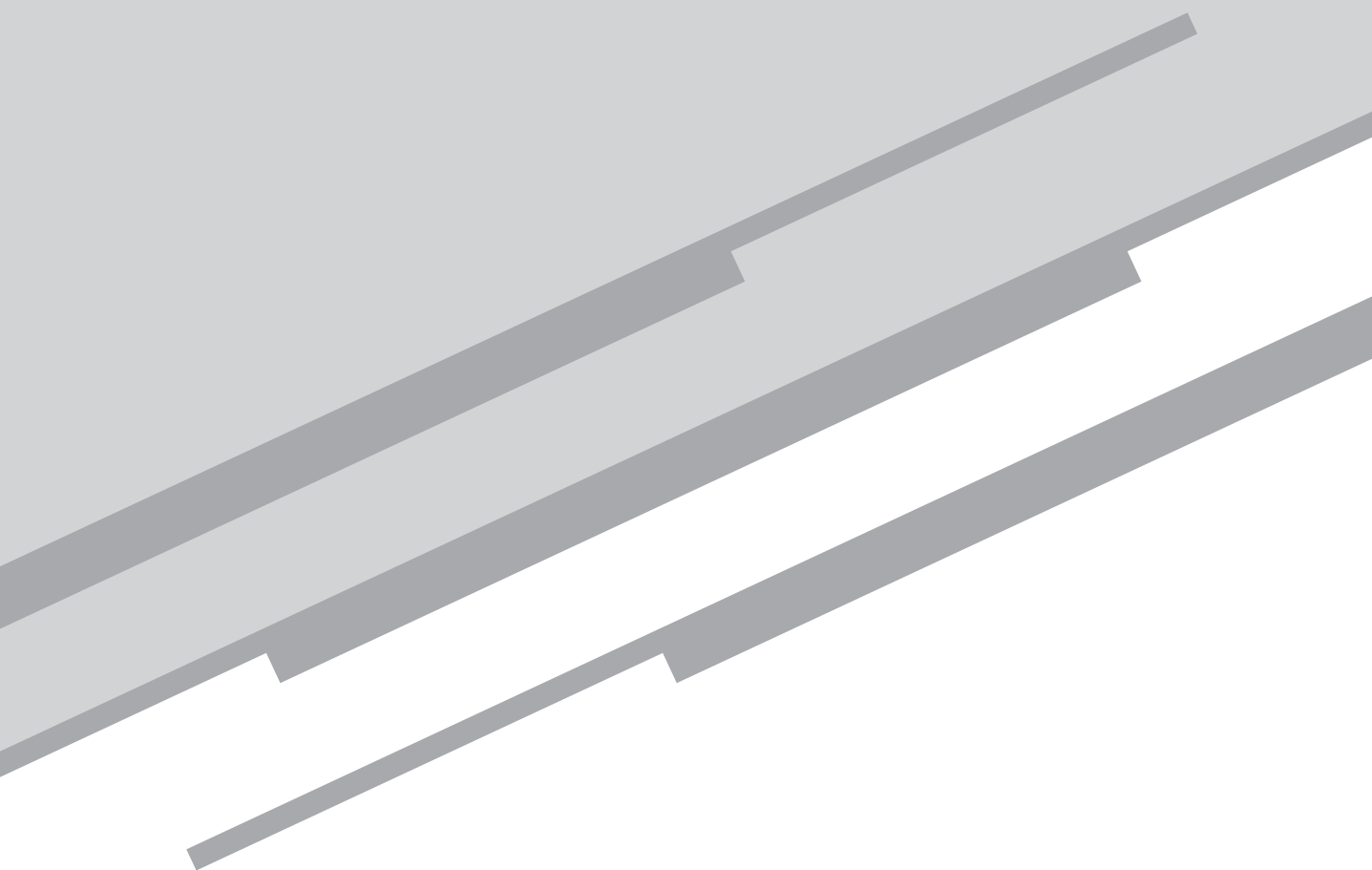
## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. v. 2, 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1949*. v. 1. Barcelona: Emecé Editores, 1989.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Espanha: Real Academia Española, 2004.
- ESTEVES, Antonio R. Dom Quixote: quatro séculos de luta contra os quiméricos moinhos do tempo. In: TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Livia de Freitas (Org.). *Dom Quixote: utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. p. 138- 145.
- HOUAISS; Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LLOSA, Mario Vargas. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. *Presentación. Don Quijote de la Mancha*. Espanha: Real Academia Española, 2004. p. XIII-XXVIII.
- NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do. Entre a realidade e a ficção, quatrocentos anos depois. In: TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Livia de Freitas (Org.). *Dom Quixote: utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. p. 117-129.
- TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Livia de Freitas (Org.). *Dom Quixote: utopias*. Niterói: EdUFF, 2005.



# Aula 6

## Mapas culturais latino-americanos



*Livia Maria de Freitas Reis  
Helder Thiago Cordeiro Maia*

## Metas

Apresentar, em suas semelhanças e diferenças, as oito grandes áreas culturais que compõem a América Latina, principalmente, através da música e das lendas dessas regiões. Além disso, abordaremos também o livro *El gaucho Martín Fierro*, de 1872, do escritor argentino José Hernández.

## Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar as principais semelhanças e/ou diferenças de uma determinada área cultural;
2. avaliar a importância do livro *El gaucho Martín Fierro* para a literatura latino-americana;
3. reconhecer as diferentes áreas culturais que compõem a América Latina.

## Introdução

Muito simplificada, poderíamos afirmar que a história da colonização das Américas forjou duas grandes matrizes culturais no novo mundo: a anglo-saxônica e a latina. Nesse sentido, a ideia de uma região americana culturalmente latina, em oposição a uma América anglo-saxônica, foi pensada pela primeira vez pelo economista e diplomata francês Michel Chevalier, em seu livro *Cartas sobre América do Norte*, publicado em 1836, após uma viagem diplomática por Estados Unidos, México e Cuba.

O conceito de América Latina, entretanto, passa a ser utilizado, entre os americanos, quase 20 anos depois, inicialmente com o dominicano Francisco Muñoz del Monte, depois com os chilenos Santiago Arcos e Francisco Bilbao e com o colombiano José María Torres Caicedo. Bilbao, por exemplo, utiliza o termo em uma conferência em Paris em junho de 1856, onde apresenta o texto “Iniciativa de la América: idea de un Congreso Federal de las Repúblicas”; enquanto Caicedo o utiliza principalmente no poema “Las dos Américas”, publicado em fevereiro de 1857, na revista *Ultramar*.



Leia abaixo um pequeno trecho (traduzido livremente) do poema “Las dos Américas”, de José María Torres Caicedo, onde observamos um dos primeiros usos da expressão *América Latina*. O poema foi publicado no jornal *El Correo de Ultramar*, em 15 de fevereiro de 1857, em Paris. Nele, Caicedo escreve sobre a necessidade de união entre os países sul-americanos como forma de resistir aos avanços dos Estados Unidos sobre as outras nações americanas.

### IX

Mais isolados se encontram, desunidos,  
Esses povos nascidos para se aliar:  
A união é o seu dever, sua lei é se amar:  
Igual origem e missão eles têm;  
A raça da América Latina,  
A frente tem a raça saxônica,  
Inimiga mortal que já ameaça  
Sua liberdade destruir e seu pendão.

A América do Sul está chamada  
A defender a genuína liberdade,  
A nova ideia, a moral divina,  
A santa lei do amor e da caridade.  
O mundo jaz entre fundas trevas:  
Na Europa domina o despotismo,  
Na América do Norte, o egoísmo,  
Sede de ouro e hipócrita piedade.

Tempo é que essa Virgem que se levanta  
Entre dois Oceanos adormecida  
E pelos altos Andes sombreada,  
Deixe sua voz profética escutar.  
O céu que lha deu tantas belezas,  
Lhe sinalizou um magnífico destino:  
Nova Vestal, conservará o divino  
Fogo que nunca deverá cessar.

[...]

Um mesmo idioma, uma mesma religião,  
Leis iguais, mesmas tradições:  
Tudo convoca essas jovens nações  
a viver unidas e aproximadas.  
América do Sul! ALIANÇA, ALIANÇA  
Na paz e na guerra;  
Assim será a promessa de tua terra:  
A ALIANÇA formará o teu porvir!

Esse poema pode ser lido em sua versão original, na íntegra, no *link* a seguir: <http://www.filosofia.org/hem/185/18570215.htm>.

---

Esses primeiros usos revelam também uma vontade de abandonar a utilização do termo *hispano*, assim como expressões como *América Hispânica*, *países hispano-americanos*, etc., uma vez que o acirramento dos processos de independência e de construção das identidades nacionais identificava nesse termo uma visão colonialista da qual os agora latino-americanos procuravam se afastar.

A utilização do conceito de América Latina, entretanto, ganha realmente força através da presença do império francês no continente americano, especialmente com as invasões ao México a partir de 1861. A



ideia é que a expressão *América Latina* incluía a França, enquanto país de origem latina, entre os países que exerciam uma influência cultural “natural” sobre a América, ao mesmo tempo em que se construía uma narrativa e um imaginário de irmandade e de origem comum entre os países latinos europeus e os países latinos americanos, cujo berço cultural seria o império romano.

Essa aproximação de imaginários interessava não só à França, que fazia dela uma possibilidade de novos negócios, mas também aos países americanos, que incluíam a cultura francesa como parte das suas identidades nacionais, ao mesmo tempo em que excluía e silenciavam outras matrizes culturais por serem consideradas inferiores ou bárbaras, como a africana e a indígena.

Nesse sentido, a aproximação francesa era um desejo tanto do Império francês quanto dos novos estados nacionais. Por essa razão, o conceito de América Latina ainda hoje é questionado tanto por ser considerado eurocêntrico, quanto por supostamente favorecer um silêncio sobre as matrizes culturais africanas e ameríndias.

O termo, que foi ampla e rapidamente difundido e incorporado pela política e pela diplomacia internacional, ainda no século XIX, é hoje utilizado como sinônimo de uma grande área cultural onde prevalecem histórias e pautas políticas comuns. De acordo com José Luiz Martínez (1972, p. 11), a singularidade da América Latina é ser um conjunto de 24 países que possuem profundas alianças históricas, sociais e culturais, o que lhe garante uma unidade cultural única, onde as semelhanças são mais fortes do que as diferenças.

As semelhanças apontam, por exemplo, para um processo similar de colonização; para uma imposição e uma apropriação criativa da língua e da religião dos colonizadores; para uma formação cultural atravessada por processos de mestiçagem étnica; para processos econômicos e de independência política similares; para o reconhecimento de raízes indígenas e africanas, apesar das diferentes realidades desses encontros, etc. Assim, como aponta Martínez (1972, p. 18), o que hoje conhecemos como América Latina não existia antes do violento processo de colonização.

Entretanto, de acordo com o próprio, já havia na região pelo menos dois grandes impérios ou civilizações (a maia e a inca), além de uma infinidade de outros povos menores. Sobre essa complexa e vasta realidade, a colonização ibérica traçou mapas e distribuiu terras unicamente

ao gosto das coroas; no entanto, foi essa divisão artificial e violenta que deu origem, ao se consumarem os processos de independência, à maioria dos países hoje existentes na região. Como afirma Martinez (1972, p. 19), o desenvolvimento histórico posterior, as aventuras e desventuras dessas existências autônomas acabaram, entretanto, por dar a cada um desses novos países um caráter próprio.

Atualmente, são considerados países latino-americanos:

- |                         |                |
|-------------------------|----------------|
| • Argentina,            | • Haiti,       |
| • Bolívia,              | • Honduras,    |
| • Brasil,               | • México,      |
| • Colômbia,             | • Nicarágua,   |
| • Costa Rica,           | • Panamá,      |
| • Cuba,                 | • Paraguai,    |
| • Chile,                | • Peru,        |
| • Republica Dominicana, | • Porto Rico,  |
| • Equador,              | • El Salvador, |
| • Guatemala,            | • Suriname,    |
| • Guiana,               | • Uruguai,     |
| • Guiana Francesa,      | • Venezuela.   |

Dezenove desses países falam espanhol, o Brasil fala português, o Haiti e a Guiana Francesa falam francês, além da Guiana, que fala inglês, e o Suriname, que fala holandês.



**Figura 6.1:** A América Latina hoje é composta por 24 países que falam basicamente três idiomas: o espanhol, o português e o francês.

Entretanto, como aponta Martínez (1972, p. 23), apesar das muitas semelhanças, podemos dizer que as distâncias, os obstáculos físicos, as características geográficas, as composições étnicas e a história local criaram, paulatinamente, dentro da América Latina, outras grandes áreas culturais que produzem novas semelhanças e novas diferenças regionais. Podemos afirmar, portanto, que a América Latina é uma grande área cultural, composta por outras oito grandes áreas culturais que, consequentemente, também se dividem em outras pequenas áreas culturais.

Entendemos as áreas culturais, a partir de Ana Pizarro (2004, p. 177), como espaços desenhados pela história das culturas que apresentam traços culturais compartilhados entre os diferentes povos de uma determinada área geográfica.

Esse termo, entretanto, vem dos estudos antropológicos, especificamente através de Alfred Kroeber, que em 1939 passou a estudar a presença de traços culturais parecidos em povos diversos etnicamente e separados na geografia de uma mesma região. Esses estudos, portanto, costumavam classificar espaços geográficos a partir da presença ou não de determinado elemento.

Entretanto, o conceito de áreas culturais é cada vez menos utilizado, especialmente porque os trabalhos que o utilizaram tendiam a genera-

lizações homogeneizantes que se mostraram insustentáveis e, por isso, foram duramente criticados. Como explica Rommel Plasencia Soto, em seu artigo intitulado “¿Existe la cultura andina?”, trata-se de um conceito museológico que serviu para classificar culturas entendidas como entidades isoladas, que tinham limites mais ou menos precisos.

Apesar da validade dessas críticas, utilizaremos o conceito de áreas culturais; entretanto, o faremos de forma muito cautelosa. Nesse sentido, as áreas culturais devem aqui ser entendidas apenas como um primeiro modo de apresentação e de aproximação da diversidade cultural da América Latina, mas nunca como uma realidade definitiva e homogênea de determinada região.

Acreditamos, portanto, que se essas áreas apresentam alguma unidade, ou melhor, semelhanças que possibilitam uma leitura conjunta de um determinado espaço, é necessário também dizer que, dentro dessas áreas, há também uma ampla diversidade cultural. Por isso, utilizamos aqui a ideia de áreas culturais apenas como uma forma de introdução a esse tão amplo e múltiplo universo, entretanto, não acreditamos que o conceito sirva para leituras que não sejam panorâmicas ou introdutórias.

Isso posto, estudaremos em seguida aquelas que consideramos serem, para esta disciplina, as quatro principais áreas culturais: a mesoamericana, a andina, a amazônica e a região dos pampas. Entretanto, não deixaremos também de abordar muito brevemente as outras quatro áreas que compõem a América Latina, que são: a caribenha, a chaquenha, a patagônica e a brasileira oriental.

Vamos começar?

## Área mesoamericana

O antropólogo alemão Paul Kirchoff foi o primeiro a falar, no início dos anos 1940, em uma zona cultural mesoamericana, cuja área teria os rios Pánuco e Sinaloa, no México, como fronteiras no norte, e Guatemala e El Salvador como fronteiras no sul. Atualmente, essa região cultural compreende parte do México, parte de Honduras, Nicarágua e Costa Rica, além da Guatemala, de El Salvador e de Belize.



**Figura 6.2:** A área cultural mesoamericana está dividida em seis pequenas subáreas: o centro do México, o Valle de Oaxaca, a Costa do Golfo, a área Maia, o ocidente do México e parte da América Central.

De acordo com Kirchoff (apud ROVIRA MORGADO, 2007), historicamente, toda essa área apresentava as seguintes características antes mesmo da colonização europeia: excelente manejo de recursos agrícolas, que possibilitou a aparição de um excedente produtivo; cultivo de milho e uso de diferentes formas de preparo na dieta; vida sedentária; vastos centros urbanos; alta especialização artesanal; desenvolvimento comercial; construção de grandes edifícios; complexa cosmovisão e ideologia com sacrifícios humanos e jogos com bolas; estudos de astronomia; calendários próprios e escultura pictográfica.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista a dois documentários que abordam a história e as artes desse passado mesoamericano. O primeiro deles, apresentado pelo escritor Carlos Fuentes, aborda diversas civilizações e artes mesoamericanas; o segundo, produzido pelo History Channel, trata especificamente sobre a civilização maia.

- *El alma de México: amanecer en Mesoamérica*: <https://www.youtube.com/watch?v=nXByzO5Dcik>.
- *Construindo um império: os maias* (History Channel): <https://www.youtube.com/watch?v=n47T1574i9k>.

Para Ana Pizarro (2004, p. 177), a principal característica da atual área cultural mesoamericana é a memória das grandes civilizações indígenas maias e astecas que habitaram a região. Trata-se de civilizações, cuja densidade e complexidade, para além das diferenças étnicas, marcam definitivamente a vida dessa área cultural. Nesse sentido, esse traço imprime atualmente um forte caráter sobre esses povos e sobre suas manifestações culturais, que passam principalmente pela oralidade e pela memória desse glorioso passado.

Alfredo López Austin (2001, p. 53) também aponta outras características que garantem algum tipo de unidade à região, sendo elas: antecedentes históricos comuns, já que muitos dos povos que ocuparam a região tinham uma mesma descendência; diversas subáreas que se desenvolveram em um mesmo contexto histórico; uma cosmovisão compartilhada que atravessa fronteiras étnicas e linguísticas.

Entretanto, o próprio López Austin (2001, p. 55) aponta também para elementos que produzem uma diversidade interna, por exemplo: os distintos níveis de desenvolvimento social, tecnológico e político; as diferenças etnolinguísticas que tanto produzem semelhanças como diferenças; a influência do meio geográfico e a relação com a vida social; o predomínio de alguns povos mesoamericanos sobre outros, etc.

Segundo o mesmo autor, as semelhanças são derivadas de uma intensa e milenária interação e, nesse mesmo sentido, as diferenças apontam

para uma radical diversidade étnica, linguística e geográfica interna da área cultural. Assim, podemos afirmar que tanto as semelhanças quanto as diferenças são características de uma mesma tradição cultural.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao clipe musical “Zapata se queda”, da cantora mexicana Lila Downs, com a participação da colombiana Toto La Momposina, que canta não somente em espanhol e inglês, mas também em diversos idiomas indígenas, recuperando e valorizando, portanto, a diversidade linguística e étnica da região.

“Zapata se queda”, de Lila Downs:

<https://www.youtube.com/watch?v=beuRgIqxTnY>

## Atividade 1

### Atende ao objetivo 1

De acordo com Ana Pizarro, qual seria a principal característica da área cultural mesoamericana?

---



---



---



---

### Resposta comentada

Para Pizarro, a principal característica da área cultural mesoamericana é a latente memória das grandes civilizações que habitaram a região, cuja densidade e complexidade, para além das diferenças étnicas, ainda atravessam a vida e as práticas artísticas dali, sendo a oralidade e a literatura de testemunho importantes características herdadas dessa tradição.

---



---



---



---

## Área andina

A ideia de uma área cultural andina se fortalece durante a década de 1960, quando uma grande quantidade de antropólogos, historiadores, sociólogos e escritores se voltam para o estudo das culturas das regiões próximas à Cordilheira dos Andes. Como afirma José Luiz Martínez (1972, p. 89), antes desse momento histórico, *andino* era apenas um adjetivo de caráter exclusivamente geográfico, depois passou a ser entendido como uma área cultural que estava não só viva, mas criativamente presente.



**Figura 6.3:** Atualmente, a área cultural andina, que está dividida em outras seis subáreas, refere-se às regiões próximas à Cordilheira dos Andes, das quais fazem parte o Peru, a Colômbia, o norte da Argentina, a Bolívia, o Equador e parte da Venezuela.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%81rea\\_Cultural\\_Andina.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C3%81rea_Cultural_Andina.png)



A unidade cultural andina se deve principalmente a dois processos de dominação da região: a dominação inca e a dominação espanhola. De acordo com Ángel Rama (2008, p. 144), a dominação do império inca se dava principalmente a partir da capital Cuzco, que era um importante polo cultural para toda a região. Nesse sentido, o império inca se aproveitou principalmente do que havia em comum entre os diversos povos da região como uma estratégia de homogeneização cultural e de manutenção de seu poder.

A posterior dominação espanhola teve que se adequar às estruturas do antigo império inca, o que não impediu que as revoltas indígenas fossem uma constante durante todo o período colonial e o início do período republicano. Entretanto, a força do império espanhol conquistou uma segunda estabilidade política e econômica que terminou também por impor novas semelhanças. Apesar dos esforços incaicos e espanhóis, a diferença e a diversidade cultural não desaparecem, podendo ser percebidas, por exemplo, segundo Rama (2008, p. 144), nas diversas línguas tribais ainda faladas.



Felipe Guamán de Ayala (1534-1615) foi um importante tradutor, escritor, cronista e desenhista que registrou em seus textos e gravuras, publicados no livro *Primer nueva crónica y buengobierno* (1615), o encontro entre o Império Inca e o Império Espanhol.



**Figura 6.4:** Felipe Guamán de Ayala (1534-1615) registrou o encontro entre os dois grandes impérios que dominaram a região andina.

Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe\\_Guam%C3%A1n\\_Poma\\_de\\_Ayala#/media/File:Felipe\\_Guam%C3%A1n\\_Poma\\_de\\_Ayala.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_Guam%C3%A1n_Poma_de_Ayala#/media/File:Felipe_Guam%C3%A1n_Poma_de_Ayala.jpg)

A obra, que contém 1180 páginas e 397 gravuras, está escrita em espanhol e quéchua e mostra uma visão do mundo andino através do olhar de um índio mestiço, estando destinada ao rei Felipe III, da Espanha. Além disso, denunciava as injustiças do regime colonial e propunha regras para um bom governo na região.

Sugerimos que você, agora, consulte a obra, que está disponível no site da Biblioteca Real da Dinamarca, no seguinte endereço:

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>

O cultivo do milho e o consumo da folha da coca são também importantes aspectos da área cultural andina. Ambos os cultivos, por exemplo, como afirma Ossio Acuña (2006, p. 50), deram origem a importantes mitos e canções que falam tanto das origens, quanto da atual sociedade andina. Entretanto, a Cordilheira dos Andes é provavelmente o mais importante traço andino, não só enquanto aspecto geográfico que compõe o cenário de toda a região, mas como espaço produtor de cultura, de hábitos e de arte.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao clipe “da musica Munasquechay (mi buen amor)”, do grupo boliviano Los Kjarkas, que é cantada tanto em quéchua, idioma indígena oficial na Bolívia, Peru e Equador, quanto em espanhol. O clipe mostra, principalmente, um pouco dos Andes e da cultura das comunidades andinas.

“Munasquechay (mi buen amor)”, Los Kjarkas:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z60aGsBN9Gw>

---

José María Arguedas, um dos mais admiráveis escritores da região andina, além de ser também um importante antropólogo e tradutor do quéchua, é o responsável pela tradução e publicação, em 1956, da primeira versão escrita do mito de Inkarrí. Traduzido do quéchua e ainda muito popular na região andina, especialmente no Peru, o texto narra o restabelecimento da antiga ordem (indígena), anterior à conquista, à colonização e ao massacre espanhol, através da ajuda de Inkarrí, o último rei inca que voltaria da morte.

Segundo algumas versões, em 1572, a coroa espanhola teria decapitado em praça pública o último rei inca, Túpac Amaru, com o objetivo de acabar com a resistência indígena e de pacificar a região. Entretanto, de acordo com o mito, essa cabeça, quando enterrada, formaria com o tempo um novo corpo, o que possibilitaria o regresso de Túpac, que seria então responsável por restabelecer a antiga ordem incaica.



## O mito de Inkarrí

Vejamos abaixo um trecho do mito andino de Inkarrí, originalmente traduzido do quéchua para o espanhol, em 1956, por José Maria Arguedas (apud DEGREGORI, 2016). Aqui apresentamos uma tradução livre para o português:

### Mito de Inkarrí

Dizem que Inkarrí foi filho de uma mulher selvagem. Seu pai, dizem que foi o Pai Sol. Aquela mulher selvagem pariu Inkarrí, que foi engendrado pelo Pai Sol. O Rei Inka teve três mulheres.

A obra do Inka está em Aqnu\*. Na pampa de Qellqata está fervendo o vinho, a chicha\*\* e a aguardente. Inkarrí fustigou as pedras com um açoite, arrumando-as. Depois fundou uma cidade. Dizem que Qellqata pode ter sido em Cuzco.

Bom. Depois disso, Inkarrí trancou o vento no Osqonta, o grande. E no Osqonta pequeno amarrou o Pai Sol, para que durasse o tempo, para que durasse o dia. Com a finalidade de que Inkarrí pudesse fazer o que tinha que fazer.

Depois, quando amarrou o vento, jogou uma barra de ouro do alto de Osqonta, o grande. “Poderá caber em Cuzco”, dizendo. Não coube na pampa de Qellqata. A barra foi lançada para dentro. “Não coube”, dizendo. Mudou-se para onde está Cuzco.

Quão longe será a distância? Os das gerações viventes não sabemos. A antiga geração, anterior a Atahualpa, a conhecia. O Rei dos espanhóis prendeu Inkarrí, seu igual. Não sabemos onde. Dizem que somente a cabeça de Inkarrí existe. Da cabeça está crescendo para dentro: dizem que está crescendo até os pés.

Então voltará, Inkarrí, quando estiver completo seu corpo. Não regressou até agora. Voltará por nós, se Deus der o seu consentimento. Mas não sabemos, dizem, se Deus há de consentir que volte.

\*Aqnu: vestidos cerimoniais ou lugares onde se realizam cerimônias incaicas.

\*\* Chicha: bebida alcoólica feita a partir do milho.

---

---

## Atividade 2

---

---

### Atende ao objetivo 1

Destaque traços histórico-culturais que formam a identidade cultural andina.

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

Alguns dos traços histórico-culturais que formam a identidade cultural andina são:

- a dominação inca, cujo centro cultural era Cuzco;
- a dominação espanhola, que não só se adequou à antiga estrutura incaica, mas que também não conseguiu acabar com a diversidade cultural e linguística indígena;
- o cultivo do milho e o consumo de coca;
- a Cordilheira dos Andes.

---

---

---

## Área amazônica

A Amazônia, como afirma Ana Pizarro, não é somente um reservatório ecológico, guardião da biodiversidade, como normalmente é lembrado, mas é também um reservatório cultural, espaço de diferentes imaginários, cuja área abrange oito países e mais de 20 milhões de pessoas, ainda que infelizmente seja uma das regiões culturais menos conhecidas e difundidas.

A partir da maioria das capitais latino-americanas, a Amazônia, como recorda Pizarro, é sempre um espaço remoto, uniforme, desconhecido e desabitado; por isso, resgatar sua história se torna uma necessidade e uma fonte de conhecimento de nós mesmos.



**Figura 6.5:** A área cultural amazônica abrange territórios pertencentes a: Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname e Venezuela, o que corresponde a 4,9% da área continental do mundo.

Atualmente, de acordo com um folheto da Comissão Econômica para América Latina e Caribe (Cepal), a região amazônica passa por grandes processos de desflorestamento, com intensificação de atividades extrativas e pecuárias. Entretanto, a área possui uma grande relevância internacional devido não só à escassez mundial de recursos estratégicos e à importância ambiental e ecológica, mas também ao riquíssimo patrimônio cultural da região.

A Amazônia, como rememora Pizarro, é parte do nosso imaginário mítico, uma vez que é o lugar onde se projetam as imagens que os conquistadores trazem da Antiguidade greco-latina. Um exemplo disso é o próprio nome da região, e também o mito do ouro de El Dorado e dos animais e seres humanos monstruosos.



## A origem do nome Amazonas

Em 1541, os colonizadores espanhóis Gonzalo Pizarro e Francisco de Orellana percorreram pela primeira vez, depois da invasão espanhola, todo o curso do rio, hoje conhecido como Amazonas, em direção ao oceano Atlântico. Essa viagem foi descrita pelo capelão dominicano Gaspar de Carvajal, em 1542, no livro *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*, que hoje é conhecido pelo nome *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Nele, o autor nos relata, entre outras coisas, uma luta entre os conquistadores espanhóis e uma tribo de mulheres guerreiras, que o autor, recorrendo à mitologia grega, chama de amazonas. A partir desse texto que localizava no Novo Mundo um antigo mito grego, a história rapidamente foi difundida, e não só o rio, mas também a floresta passam a ser identificados a partir deste nome: o rio das amazonas, a floresta das amazonas. Vejamos um pequeno trecho, traduzido livremente:

Tem de saber que eles são sujeitos e tributários das Amazonas, e sabendo da nossa vinda, foram pedir socorro e vieram entre dez e doze, identificadas por nós, que andavam lutando na frente de todos os índios como capitãs, e lutavam elas tão animosamente que os índios não ousavam lhes dar as costas [...]. Essas mulheres são muito brancas e altas, e têm cabelos grandes, trançados e revoltos na cabeça, e são muito membrudas e andam desnudas com couros tapando suas vergonhas, com seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios (CARVAJAL, p. 22).

A área cultural amazônica, como esclarece Eliana Bitar, acolheu ao longo da sua história uma grande diversidade de povos no interior das suas matas e na beira dos seus rios. Nesse sentido, o grupo indígena é o principal agente na formação cultural e social, entretanto, eles ora foram dizimados, ora adaptados, ora assimilados, principalmente por instituições macropolíticas, como os diferentes Estados nacionais que compõem a região e as múltiplas denominações religiosas que ainda percorrem a área.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao seriado *Índios no Brasil*, apresentado pelo líder indígena Ailton Krenak e produzido em parceria com diversas comunidades indígenas brasileiras. Ao longo de seus dez episódios, conhecemos algumas das muitas etnias indígenas e como elas se relacionam com a escola, a tecnologia e a vida contemporânea. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ScaUURAJkC0>.

Além disso, se você gosta de usar redes sociais, recomendamos que leia a matéria “Seis mulheres indígenas que vale a pena seguir nas redes”, cujo endereço indicamos a seguir, e conheça algumas das principais lideranças indígenas mulheres e brasileiras. Aproveite!

“Seis mulheres indígenas que vale a pena seguir nas redes”: <http://azmina.com.br/2016/03/seis-mulheres-indigenas-que-vale-a-pena-seguir-nas-redes/>

Apesar de ser uma área culturalmente muito diversa, podemos afirmar, a partir de Pizarro, que na região amazônica predominam narrativas míticas em suporte principalmente oral. Nesse sentido, a escrita literária desses textos é quase sempre recolhida e traduzida por antropólogos e outros pesquisadores.

## Atividade 3

### Atende ao objetivo 1

Aponte algumas características culturais da região amazônica.

---

---

---

---

---

---



### **Resposta comentada**

Algumas características culturais da região amazônica são:

- ela é parte do imaginário mítico ocidental, uma vez que nessa área cultural são projetadas antigas lendas e mitos, muitas vezes oriundos da Antiguidade greco-latina;
  - os grupos indígenas são os principais agentes de sua formação cultural, apesar das constantes colonizações dos estados nacionais e das instituições religiosas;
  - há ali o predomínio de narrativas orais, geralmente transcritas por antropólogos e outros pesquisadores.
- 
- 

### **Região dos Pampas**

A área cultural dos Pampas, cujo nome provém da palavra quéchua *pampa*, que significa planície, atravessa o Uruguai, parte da Argentina e parte do estado brasileiro do Rio Grande do Sul, tendo como principal referência cultural a figura do *gaucho*. Trata-se de um tipo de vaqueiro seminômade, que gozava de uma significativa autonomia laboral e era responsável pelo comércio de gado e pelo contrabando nas fronteiras entre os impérios espanhol e português, além de habitar as planícies do Cone Sul e de ser etnicamente mestiço.

Com as guerras de independência e a formação dos estados nacionais, a cultura e a população *gauchas* ficaram espalhadas pelos três países. Apesar disso, há uma unidade cultural que gira principalmente em torno da criação de gado e da autonomia laboral, além de manifestações culturais comuns, que os mantêm unidos.



**Figura 6.6:** Marcada por uma vegetação gramínea e com poucas árvores, a área cultural dos Pampas abrange os países que formam o Cone Sul: Argentina, Brasil e Uruguai.

No Brasil, por exemplo, o nome gaúcho passou a ser usado não só para todo gentílico que nasce no Rio Grande do Sul (gaúcho, em português), mas também é a imagem folclórica dos naturais da região; enquanto na Argentina e no Uruguai se conserva um forte sentimento nacionalista em torno da figura do *gaucho*, uma vez que foram personagens importantes nas guerras de independência.

Em torno do gaúcho se desenvolveu uma importante produção literária nesses três países, que ficou conhecida como literatura gauchesca. Seu principal livro é *El gaucho Martín Fierro*, de 1872, do escritor argentino José Hernández, que, sete anos depois, publicou uma continuação sob o título de *A volta de Martín Fierro*, de 1879.



### Você sabia?

A literatura gauchesca, cuja origem remonta à região do rio da Prata do século XIX, nasceu vinculada às guerras de independência e foi um importante instrumento político de divulgação da situação econômica e social do momento. Ela também serviu

para defender e construir uma imagem do gaúcho como herói, legítimo representante das nascentes identidades nacionais, assim como para atacá-lo e desqualificá-lo como um pária que não teria lugar nos novos Estados nacionais.

As principais obras do gênero são: *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; *Los tres gauchos orientales* (1872), de Antonio Lussich; *El gaúcho* Martín Fierro (1872), de José Hernández; *El payador* (1916), de Leopoldo Lugones; *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; *Las aventuras de Inodoro Pereira* (1973-2007), de Roberto Fontanarrosa. Entre os escritores brasileiros, destacamos principalmente a obra de João Simões Lopes Neto.

---

Além da obra de Hernández, destacamos também o riquíssimo trabalho poético do escritor uruguaio Antonio Lussich em torno do tema gaúchesco, especialmente no poema *Los tres gauchos orientales*, de 1872, onde três *gauchos* discutem não só sobre o fim das guerras de independência, o desarmamento e o pagamento dos exércitos, mas também sobre os valores do homem *gaúcho*.

Vejamos agora um pouco mais do livro *El gaúcho Martín Fierro*, cujo tema principal provavelmente seja a injustiça social provocada e alimentada pelo Estado sobre essa parte da população. Para a crítica literária argentina, o *gaúcho* Martín Fierro é um herói nacional, um legítimo representante da identidade nacional. A obra, entretanto, é amplamente difundida em toda a área cultural dos Pampas, inclusive no Rio Grande do Sul.

O texto, que é um longo poema narrativo escrito em verso, está composto por treze cantos e não utiliza a língua culta espanhola; ao contrário, aproxima-se da oralidade e da língua falada pelos *gauchos*. Tematicamente, como já dissemos em referência à literatura gaúchesca, a obra responde ao contexto político do momento, ou seja, retrata a situação do *gaúcho* diante não só das guerras independentistas, as guerras de fronteira, mas também das disputas em torno do projeto de país que se pretende impor.

Nesse sentido, o livro nos conta a história de Martín Fierro, *gaúcho* que é obrigado a servir como soldado numa luta contra indígenas em

uma região de disputa de fronteiras, sendo obrigado também a abandonar sua mulher e seus dois filhos, assim como uma vida cercada de liberdade e autonomia.

Na nova região, Fierro, além de nunca receber um salário, perde também o cavalo, símbolo de liberdade, que é parte da identidade do *gaucho*, e enfrenta problemas como a escassez de alimentos e armas. Diante disso, depois de três anos, Fierro deserta e, ao voltar para casa, encontra a família e o local destruídos e abandonados. Vejamos um pequeno trecho, traduzido livremente, que aborda o começo das suas desventuras:

47

Aí começaram suas desgraças,  
aí principia o pericón!  
Porque já não há salvação  
e que você queira, ou não queira,  
o mandam à fronteira  
ou o metem em um batalhão.

48

Assim começaram meus males,  
o mesmo que os de tantos;  
se gostam... em outros cantos  
lhes direi o que sofri.  
Depois que a pessoa está perdida  
não o salvam nem os santos  
(HERNANDÉZ, 1995, p. 155-156).

A partir disso, Fierro torna-se um errante fora da lei e termina se envolvendo em bebedeiras, duelos e assassinatos. Consequentemente, é perseguido pela polícia, mas os enfrenta valentemente. O sargento Artemio Cruz, que liderava a operação de caça contra Fierro, reconhece durante o combate o valor do gaúcho e surpreendentemente passa a lutar com ele contra a perseguição policial. Por fim, ambos terminam fugindo para o deserto para se juntarem aos índios.

Nesse sentido, o deserto é construído como o lugar da liberdade, do companheirismo, de homens valentes e injustiçados, ao contrário do deserto construído por Domingo Sarmiento, por exemplo, que era entendido como o lugar da barbárie, do crime, do não civilizado e que, por isso, devia ser eliminado. Assim, o gaúcho de Hernández é construído como um sujeito autônomo, heroico e que luta contra as injustiças promovidas pelo Estado.



## Pesquisa!

Em torno da figura do gaúcho, há também uma importante e extensa produção cinematográfica, musical, teatral e pictórica. Nesse sentido, sugerimos agora que você assista ao (1) premiado filme argentino *Martín Fierro*, dirigido por Leopoldo Torre Nils-son, em 1968; em seguida assista ao (2) filme de animação *Martín Fierro: la película*, dirigido por Liliana Romero e Norma Ruiz, em 2007; e, por fim, escute (3) a canção “Cuando tenga la tierra”, da cantora argentina Mercedes Sosa, de 1973. Você pode conferir cada uma dessas indicações nos *links* a seguir:

(1) [https://www.youtube.com/watch?v=y-Olc5DfN\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=y-Olc5DfN_I)

(2) [https://www.youtube.com/watch?v=om\\_wrWchxoI](https://www.youtube.com/watch?v=om_wrWchxoI)

(3) <https://www.youtube.com/watch?v=oHsi5ZNqUDY>

---

---

### Atividade 4

---

---

#### *Atende ao objetivo 2*

Qual a importância do livro *El gaúcho Martín Fierro* para a literatura e a identidade latino-americanas?

---

---

---

---

---

---

#### **Resposta comentada**

O livro de José Hernández reflete o momento das guerras independentistas dos países do Cone Sul. Nesse sentido, a obra constrói e elege o *gaúcho* que circula entre essa tríplice fronteira como símbolo dessa nova identidade nacional, símbolo de tal área cultural. Além disso, o livro de

Hernández é considerado também o ápice estético e político da literatura gauchesca, que pode ser entendida como um subgênero da literatura latino-americana, e que dialoga justamente com as guerras independentistas e a formação dos Estados nacionais.

---

---

## Outras áreas culturais

Abordaremos, agora, brevemente, as outras três áreas culturais que compõem a América Latina, que são: a área caribenha, a chaquenha e a patagônica; além disso, não podemos esquecer que existe uma oitava área, que, no entanto, não abordaremos, uma vez que é tema de outras disciplinas da nossa graduação: a área cultural brasileira.

A área caribenha, cujo nome deriva do termo *Charaibi*, que significa homens sábios, é também conhecida como área intermediária ou antilhana. Essa região compreende a região das Antilhas, o Caribe da América Central e parte da Colômbia e da Venezuela.



**Figura 6.7:** A área cultura caribenha é formada por uma grande diversidade linguística. Ainda que a maior parte dos países fale espanhol, encontramos também regiões onde predominam o inglês, o crioulo, o francês e o holandês.

De acordo com Ana Pizarro, esse espaço cultural está fortemente marcado pela presença africana, que chegou à região por conta da escravidão, e pela economia de *plantation*, principalmente do açúcar. Por causa disso, a memória cultural incorpora principalmente questões que envolvem a escravidão, mas também os frequentes e importantes episó-

dios de rebelião negra. Nesse sentido, é recorrente que o principal tema literário estudado seja a marca da escravidão no continente.



## **Conhecendo um pouco da literatura cubana**

Antonio Benítez-Rojo, editor, escritor e ensaísta cubano, é um dos grandes nomes da literatura cubana e caribenha de língua espanhola. Ganhador de diversos prêmios literários, Benítez-Rojo é o autor de *La Isla* que se repite (1998), narrativa que recupera e discute, entre outras coisas, a história de Cuba e do Caribe. Vejamos um trecho, traduzido livremente:

No Caribe, entretanto, as pessoas conservaram como profundamente seus, os muros de pedra que dão fé de seu passado colonial, inclusive os mais questionáveis, como acontece com o forte El Vizo. Na realidade se pode dizer que não existe cidade do Caribe hispânico que não renda um verdadeiro culto aos seus castelos e fortalezas, aos seus canhões e muralhas, e por extensão à parte “velha” da cidade, como acontece com a Velha San Juan e a Havana Velha. Nestes lugares, o edifício colonial é visto como uma rara mescla de respeito e familiaridade. Possui um prestígio um tanto secreto, que vem do passado, algo semelhante ao que suscita nas crianças as grandes cristaleiras das avós.

Isto não quer dizer que a colonização espanhola na América foi melhor que outras, se se consulta as páginas de qualquer história local, se jogará na cara que elas foram autoritárias no civil, monopolistas no comércio, intolerantes no religioso, escravagistas na produção, beligerantes frente a correntes reformistas e discriminatórias com respeito ao índio, ao mestiço, ao negro, ao mulato e inclusive ao crioulo filho de pais locais.

Entretanto, logo se verá o quadro colonial espanhol no Caribe apresentou diferenças substanciais com relação ao esquema predominante nos territórios continentais, sobretudo nos grandes Vice-reinados da Nova Espanha e Peru. Estas diferenças surgiram no processo de adaptação colonial do poder metropolitano a condições geográficas, demográficas, econômicas, sociais e culturais que exerciam sua ação de maneira específica na área insular do Caribe e, em menor grau, na estreita zona costeira de Terra Firme. Quero dizer com isto que o Caribe ibérico é parte

da América Latina, mas também é parte de uma região consideravelmente mais complexa, caracterizada por sua importância comercial e militar, pelo pluralismo linguístico e etnológico, e pelo caráter repetitivo das *plantations* (1998, p. 133-135).

---

A área cultural caribenha, assim como a região amazônica, é um local que serve repetidamente ao imaginário ocidental, sendo o cenário de inúmeras obras literárias, como *Robinson Crusoe* (1719), do britânico Daniel Defoe, e *A ilha do tesouro* (1883), do também britânico Robert Luis Stevenson. Musicalmente, a região também é muito rica, sendo considerada o berço de diversos ritmos, como o reggae, o ska, o merengue, o reggaeton, a cumbia e muitos outros.

---



## Pesquisa!

Na apresentação do nosso curso conhecemos o grupo Calle 13, importante duo porto-riquenho de reggaeton. Vejamos agora um pouco do grupo ChocQuibTown, composto por três jovens negros colombianos, que misturam rap, funk e rock. Como afirma o crítico musical Vitor Taveira, o trio mistura a alegria e as belezas naturais da região com discussões sobre pobreza, racismo e imigrações forçadas. Confira no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>.

---

A área chaquenha, cujo nome vem da palavra quéchua *chaku*, que significa caçada de olho, uma referência direta à abundância de animais que havia no local, apresenta também uma grande diversidade linguística e cultural, principalmente, de origem indígena.





**Figura 6.8:** A área cultural chaqueña está situada no interior da América do Sul, atravessando os seguintes países: Argentina, Bolívia, Paraguai e Brasil.

No Brasil, a área chaqueña engloba o pantanal mato-grossense. No Paraguai, a região possui um pequeno centro urbano ao redor da cidade de Filadelfia. Na Bolívia e na Argentina, encontramos importantes centros urbanos, entretanto, a maior parte da região se relaciona com a produção agrícola e possui uma população principalmente campesina. Além disso, a área cultural chaqueña possui uma forte presença cultural de etnias indígenas, que se estabeleceram tardiamente na região após fugirem de portugueses e espanhóis no período colonial.



## Pesquisa!

O duo musical argentino Los Chingos é um importante exemplo dessa mescla entre o homem do campo, a produção agrícola e os povos indígenas. Através da música “Chaqueña”, exageradamente romântica, podemos, então, perceber as raízes campesinas da região, através da idealização da mulher chaqueña. Confira em: <https://www.youtube.com/watch?v=0wAd2n0Ty00>.

A área cultural patagônica, que é formada por territórios do extremo sul da Argentina e do Chile, também tem a origem do seu nome em um antigo mito medieval europeu: o de homens gigantes. *Patagônia*, portanto, significaria pata grande, pé grande; o nome é de origem portuguesa-

sa, dado pelo navegador Fernando de Magalhães, ao visitar a região em 1520, e recolhido pelo cronista que o acompanhava, Antonio Pigafetta. De acordo com esse cronista, os homens que habitavam a região eram tão grandes que os exploradores europeus não ultrapassavam a cintura dos nativos. Desde então, faz parte do imaginário patagônico a presença de gigantes.



**Figura 6.9:** A área cultural patagônica é formada pela Patagônia chilena e pela Patagônia argentina.

Ainda que a atual população patagônica seja majoritariamente urbana, sedentária e viva principalmente da agricultura, da criação de gado, da pesca, da mineração e da extração de gás e petróleo, a identidade e o imaginário cultural e literário patagônico ainda estão fortemente marcados pelo nomadismo, pelas histórias de imigrações e pela ideia de preservação do meio ambiente.

De acordo com as pesquisadoras Silvia García e Liliana Pierucci, a literatura produzida na Patagônia pode ser dividida em quatro fases:

- anos 1930 e 1940: a região é definida e escrita a partir da ideia de um território inóspito, bárbaro e selvagem.
- anos 1950 a 1980 – Aparecem figuras tradicionais, como o conquistador, o militar, o colono e o indígena, entretanto, este último aparece como um ser idealizado, a-histórico e atemporal. Há uma revalorização do folclore local, que recupera a Patagônia como um território mítico e encantado. Em um segundo momento o indígena é visto

comparativamente como atrasado, em relação com a modernidade urbana. Em um terceiro momento há uma grande recuperação de lendas e a valorização de um passado mítico;

- anos 1990: – aparecem pela primeira vez textos literários, antropológicos e etnográficos de povos originários (tehelche e mapuche), ao mesmo tempo em que diminui nas narrativas a presença de militares e conquistadores;
- contemporaneidade: atualmente há uma importante produção indígena em mapuche e em edições bilíngues, com uma consequente reescritura de lendas, tradições e relatos populares, além do debate sobre questões sociais e ambientais.



## **Pesquisa!**

Sugerimos agora que você assista a dois clipes musicais produzidos a partir da área cultural patagônica. O primeiro deles, da cantora de origem indígena mapuche Beatriz Pichi Malen, que busca resgatar e difundir suas origens. O segundo da banda de rock Zero Frío, que mescla diferentes ritmos de rock e dialoga com a cultura patagônica mais a partir dos temas musicais e menos através do formato musical.

Beatriz Pichi Malen: <https://www.youtube.com/watch?v=PTaGoxwenrA>

Zero Frío: <https://www.youtube.com/watch?v=-49m8T6VRmU>

---

Por fim, existe também a área cultural brasileira oriental, que é formada, principalmente, pelas regiões Sudeste e Nordeste, mais próximas ao litoral, que serviram principalmente aos propósitos da identidade nacional brasileira.

---

---

## Atividade 5

---

---

### Atende ao objetivo 3

Apresente características das áreas culturais caribenha, chaquenha e patagônica.

---

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

Área cultural caribenha:

- forte presença da cultura africana, das rebeliões africanas e da economia de *plantation*;
- berço cultural de diversos ritmos musicais;
- cenário para o imaginário europeu e norte-americano.

Área cultural chaquenha:

- grande diversidade linguística e cultural de origem indígena;
- população majoritariamente campesina amparada economicamente na produção do campo.

Área patagônica:

- cenário para o imaginário europeu medieval;
  - identidade cultural marcada por histórias de nomadismo e imigrações.
- 
- 
- 
-

## Conclusão

O conceito de América Latina nasce a partir da necessidade de se pensar conjunta e estrategicamente os países da América do Sul, que ganha força tanto com a vontade de ruptura política e cultural com os países colonizadores quanto com a vontade de aproximação ao império francês. Dentro dessa grande área cultural, podemos, entretanto, localizar outras oito grandes áreas culturais.

A ideia de uma área cultural, como vimos, é atualmente questionada pelas ciências humanas, entretanto, a utilizamos apenas como uma forma de apresentação e de aproximação à diversidade cultural da América Latina. Assim, sem pretender fazer grandes generalizações, tentamos apontar sempre as possíveis semelhanças e as diferenças internas de cada uma dessas grandes áreas.

Sobre a área mesoamericana, conhecemos, por exemplo, um pouco da civilização maia; sobre a área andina, um pouco da civilização inca, além dos trabalhos gráficos de Felipe Guamán e literários de José María Arguedas; sobre a área amazônica, entendemos como o imaginário europeu foi projetado sobre a América Latina; sobre a área cultural dos Pampas, conhecemos um pouco da literatura *gauchesca*, através da obra de José Hernández. Além disso, conhecemos um pouco da área cultural caribenha e a obra de Antonio Benítez-Rojo, bem como as áreas chaquenha, patagônica e brasileira oriental.

## Resumo

Nesta aula, você teve contato com as principais áreas culturais latino-americanas. Os principais pontos estudados até aqui foram:

- o conceito e o uso do conceito de área cultural;
- a história e as principais características das áreas culturais latino-americanas.

## **Informação sobre a para próxima aula**

Na próxima aula, iniciaremos o estudo de quatro paradigmas culturais hispano-americanos, são eles: indigenismo, transculturação, heterogeneidade e culturas híbridas. Até lá!

## Referências

BENÍTEZ-ROJO, Antonio. *La isla que se repite*. Ceiba: Casiopea Colección, 1998.

BITAR, Eliana. Amazônia: um relato de sua (des)construção sociocultural. *Enciclopedia Biosfera*, Centro Científico Conhecer, Goiânia v. 6, n. 11, 2010. Disponível em: <<http://www.conhecer.org.br/enciclop/2010c/amazonia.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2018.

CARVAJAL, Gaspar de. *Descubrimiento del río de las Amazonas*. Buenos Aires: Editorial del Cardo (Biblioteca Virtual Universal), 2010. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/153797.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2018.

COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE – CEPAL. *Amazonia posible y sostenible*. Bogotá, 12 maio 2015. Disponível em: <[http://www.cepal.org/sites/default/files/news/files/folleto\\_amazonia\\_posible\\_y\\_sostenible.pdf](http://www.cepal.org/sites/default/files/news/files/folleto_amazonia_posible_y_sostenible.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2018.

DEGREGORI, Carlos Iván. *No hay país más diverso*: compendio de antropología peruana. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2016. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=-WdCDwAAQB-AJ&pg=PT89&lpg=PT89&dq=%22Dicen+que+Inkarr%C3%AD+fue+hijo+de+una+mujer+salvaje%22.&source=bl&ots=1UapByWutC&sig=ORVjYpHQOYUYe\\_HVQR6WuKSmQ0I&hl=p-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj\\_7Neg8fvaAhWBkpAKHSPbDgMQ6AEIKzAA#v=onepage&q=%22Dicen%20que%20Inkarr%C3%AD%20fue%20hijo%20de%20una%20mujer%20salvaje%22.&f=false](https://books.google.com.br/books?id=-WdCDwAAQB-AJ&pg=PT89&lpg=PT89&dq=%22Dicen+que+Inkarr%C3%AD+fue+hijo+de+una+mujer+salvaje%22.&source=bl&ots=1UapByWutC&sig=ORVjYpHQOYUYe_HVQR6WuKSmQ0I&hl=p-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj_7Neg8fvaAhWBkpAKHSPbDgMQ6AEIKzAA#v=onepage&q=%22Dicen%20que%20Inkarr%C3%AD%20fue%20hijo%20de%20una%20mujer%20salvaje%22.&f=false)>. Acesso em: 17 maio 2018.

GARCÍA, Silvia; PIERUCCI, Liliana. La representación de los habitantes originarios de la Patagonia en la literatura para niños y jóvenes. *Decir, Existir*. Actas del I Congreso Internacional de Literatura para Niños: Producción, Edición y Circulación, Buenos Aires, La Bohemia, 2009, p. 151-163.

HERNÁNDEZ, José. El gaucho Martín Fierro seguido de La Vuelta de Martín Fierro. *Eletroneurobiología*, 2(1), Buenos Aires, 1995, p. 127-496. Disponível em: <[http://electroneubio.secyt.gov.ar/Jose\\_Hernandez\\_Martin\\_Fierro\\_Ida\\_y\\_vuelta.pdf](http://electroneubio.secyt.gov.ar/Jose_Hernandez_Martin_Fierro_Ida_y_vuelta.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2018.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana. In: BRODA, Johanna; BÁEZ-JORGE, Félix (org.) *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: CNCA-FCE, 2001.

LUSSICH, Antonio D. *Los tres gauchos orientales*. Buenos Aires: Editorial del Cardo (Biblioteca Virtual Universal), 2003. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/70584.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2018.

MARTINEZ, José Luiz. *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.

NAVARRO FLORIA, Pedro. *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Ciudad Argentina, 1999.

OSSIO ACUÑA, Juan M. Andinidade. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, n. 33, 2006, p. 39-53. Disponível em: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/view/1914/1846>>. Acesso em: 15/05/2018.

PIZARRO, Ana. *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

ROVIRA MORGADO, Rossend. Mesoamérica: concepto y realidad de un espacio cultural. *Arqueoweb* – Revista sobre arqueología en internet, v. 8, n. 2, 2007. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2203631>>. Acesso em: 15 maio 2018.

PLASENCIA SOTO, Rommel. ¿Existe la cultura andina? *Revista de Antropología*, ano 3, n. 3, Lima, 2005, p. 275-282. Disponível em: <[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/revisantrop/n3\\_2005/a13.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/revisantrop/n3_2005/a13.pdf)>. Acesso em: 15 maio 2018.

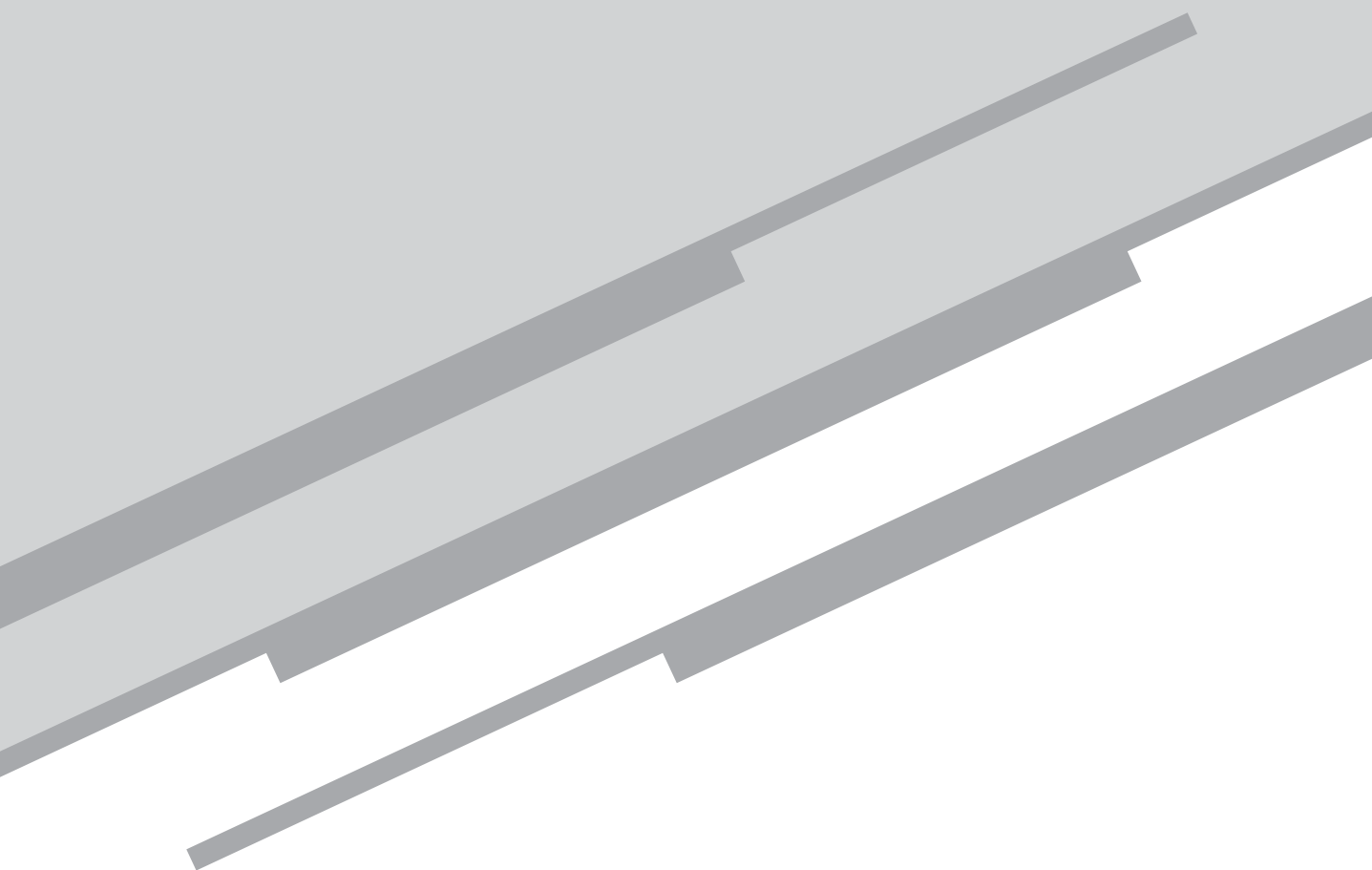
TAVEIRA, Vitor. 10 cliques para conhecer a América Latina. *Caros Amigos*, 20 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/5280-10-cliques-para-conhecer-a-america-latina>>. Acesso em: 14 maio 2018.

TORRES CAICEDO, José María. Las dos Américas. *El Correo de Ultramar*, ano 16, Paris, 15 fev. 1857. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/hem/185/18570215.htm>>. Acesso em 10 maio 2018.



# Aula 7

Paradigmas culturais hispano-americanos



*Livia Maria de Freitas Reis  
Helder Thiago Cordeiro Maia*

## Meta

Apresentar um panorama de importantes conceitos da crítica literária, bem como teóricos e escritores que pensaram a modernidade e a formação da identidade cultural hispano-americana por meio de textos publicados a partir do início do século XX.

## Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar a contribuição de quatro intelectuais e escritores mexicanos, peruanos e cubanos ao debate sobre identidade cultural hispano-americana;
2. reconhecer a contribuição dos conceitos de indigenismo, transculturação, heterogeneidade e culturas híbridas para o debate da identidade cultural hispano-americana.

## Introdução

Nesta aula vamos trabalhar com quatro textos que foram produzidos em momentos relevantes do processo de busca da identidade cultural na América Hispânica, desde as vanguardas artísticas e literárias do início do século XX até a contemporaneidade. Assim, procuramos traçar algumas linhas que fazem parte do percurso da América Hispânica dentro do mundo globalizado, sem abrir mão de suas marcas identitárias locais.

Desde a explosão das vanguardas do início do século, a América Hispânica vive uma permanente tensão, provocada pela complexa relação entre o local e o global. Ao longo do século, diferentes poéticas trataram de superar a aparente contradição embutida no desejo de ser moderno e universal e, ao mesmo tempo, reafirmar o local e o regional. De uma maneira ou de outra, isso traduz uma forma de reclamar e afirmar uma identidade que, embora ocidental, fruto do colonialismo europeu, é periférica, resultado de séculos de mestiçagem, o que a faz diferente, específica.

Nesse sentido, visto sob o estatuto da herança colonial, nossas condições de países ocidentais e periféricos são bastante similares. Por outro lado, a região, quando analisada a partir dos processos de hibridação e mestiçagem, apresenta uma grande diversidade étnica e cultural.

Na maioria dos países hispânicos, apesar de terem vivido seus processos de independência política antes do brasileiro, as questões de identidade cultural começam a ser colocadas apenas a partir do modernismo hispânico, isto é, nos últimos anos do século XIX, simbolizado pelo seu nome máximo e ícone do movimento, o poeta nicaraguense Rubén Darío.



**Figura 7.1:** Rubén Darío, poeta nicaraguense cuja poesia é de grande importância para toda a América Hispânica, é considerado o poeta máximo do modernismo de língua espanhola.

A obra de Darío introduziu nos estudos literários o uso da expres-

## Vanguardas

Movimentos radicais de aproximação dos extremos. Ao mesmo tempo em que as influências das estéticas importadas da Europa estarão presentes, nas vanguardas, elas vão dialogar com os questionamentos identitários nacionais e continentais, produzindo a discussão do local e do universal, do regional e do cosmopolita, linhas de força presentes em nosso processo de modernidade ao longo do século XX e ainda em pauta no novo milênio.

são *inversão do estatuto colonial*, na medida em que sua inovadora poética, mesmo que claramente influenciada pelo simbolismo francês, levantava e problematizava questões da identidade hispano-americana e da modernidade. Darío, assim, abre o espaço para que as **vanguardas** hispano-americanas do início do século estejam em sincronia – mas não em subserviência – com os movimentos vanguardistas da Europa e dos Estados Unidos.

Assim, desde os anos 1920, a cultura e a literatura da América Latina buscaram, de forma mais ou menos sistemática, trabalhar com o sentido de modernidade a partir de seu próprio lugar periférico. Por um lado, o vigor e a diversidade da própria cultura se encarregaram de fornecer um repertório de formas e representações que refletiram a cara do próprio continente e a maneira como ele se via representado. Por outro, a crítica cultural construiu uma tradição ensaística de reflexões profundamente marcadas pelas questões de identidade que, de uma forma ou de outra, sempre refletiram a antiga questão do local e do universal.

Nesse sentido, quando pensamos em uma identidade cultural hispano-americana, pensamos nos diversos grupos que compõem a América Hispânica, que compartilham uma cultura múltipla e diversa e que formam mapas e regiões culturais que atravessam as fronteiras dos Estados-nação. Nesta aula, entretanto, nos interessa pensar alguns importantes paradigmas culturais propostos tanto pela crítica cultural quanto pela literária, que nos ajudam a pensar a cultura e a identidade hispano-americanas.

Vamos começar?

## O indigenismo de José Carlos Mariátegui



**Figura 7.2:** Mariátegui é uma das mais importantes vozes latino-americanas, tanto do indigenismo quanto do marxismo.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Carlos\\_Mari%C3%A1tegui#/media/File:JCM\\_1929.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Carlos_Mari%C3%A1tegui#/media/File:JCM_1929.jpg)

De acordo com Silvina Carrizo (2005), no mundo hispano-americano, o indigenismo assumiu diferentes e múltiplas abordagens, entretanto, todas elas confluíam quanto a algumas questões, como: uma vontade de ação política, uma forma de discurso identitário e uma estética que aparece através da literatura e das outras artes. Assim resume a pesquisadora:

Surge a partir do processo de conquista e colonização e é debatido como prática política, programa a desenvolver, requisito a favor dos direitos humanos, estética de denúncia e como questão étnica e identitária [...] Na historicidade do conceito, leem-se não apenas os diferentes tipos de propostas acerca do índio, mas, também, as vozes dos que as enunciam, as demandas desses sujeitos [...] e os modos dos discursos, como a apologia, a defesa ou a denúncia na construção deste outro que é o indígena (CARRIZO, 2005, p. 207).

Nesse sentido haveria um indigenismo evangélico, representado principalmente por Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566); um indigenismo romântico e patriarcal, representado, por exemplo, por Clorinda Matto de Turnet; um indigenismo crioulo, de José Maria Arguedas, etc. O indigenismo do qual faz parte José Carlos Mariátegui (1894-1930)

relaciona o indigenismo crioulo dos anos 1920 e 1930 com o marxismo. De acordo com Carrizo (2005, p. 209), esse movimento era composto por vozes brancas, crioulas ou mestiças que levantavam a demanda de uma voz que ainda não era audível: a dos povos originários.

Através da revista *Amauta* (1926-1930), Mariátegui, relaciona pioneiramente o problema indígena ao problema da terra, da propriedade e do latifúndio que terminava por exterminar, explorar ou excluir os indígenas. A partir dessa revista, Mariátegui e seu grupo, portanto, definem as bases das reivindicações econômicas, políticas, culturais e artísticas desse movimento.

Um fato histórico, entretanto, favorece o aparecimento e o fortalecimento dessa discussão em torno da identidade cultural indígena e nacional peruana. Segundo Carrizo (2005, p. 210), foi a derrota do Peru na Guerra do Pacífico (1879-1883) que aprofundou uma vontade de se conhecer e entender a identidade nacional, ao mesmo tempo em que se buscava problematizar e afastar as imagens do estereótipo colonial sobre os povos originários.

Assim, o livro *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana* (1928), de Mariátegui, torna-se um clássico de um indigenismo marxista. Partindo do índio, o autor faz uma importante crítica ao latifúndio e à exploração econômica. O indigenismo e o socialismo seriam, portanto, um caminho para uma redescoberta da identidade peruana. Assim, como afirma Carrizo (2005, p. 213), junto às propostas de uma revolução socialista, vislumbrava-se uma nova forma de incorporação dos indígenas, que tradicionalmente eram excluídos da sociedade.

Nesse sentido, o indigenismo propõe uma nova leitura da história, marcada profundamente por um anticolonialismo, que termina por incorporar o componente indígena como um elemento significativo da identidade cultural hispano-americana. Nas artes e na literatura, por exemplo, segundo Carrizo (2005, p. 217), o indigenismo transformou as convenções ideológicas e estéticas do indianismo, do naturalismo e do modernismo hispano-americano, que enxergavam os povos originários muitas vezes de forma racista.

Assim, podemos cartografar uma zona de influência do indigenismo que abarca fortemente não só o Peru, mas também a Bolívia, o Equador e o mundo andino, cujas principais obras literárias seriam:

- *Pueblo enfermo* (1909), do boliviano Alcides Arguedas;

- *Trilce* (1922), do peruano Cesar Vallejo;
- *Tempestad en los Andes* (1927), do peruano Luis Varcacél;
- *La serpiente de oro* (1935), do peruano Ciro Alegria;
- *Agua* (1935), do peruano José María Arguedas
- *Huasipungo* (1934), do equatoriano Jorge Icaza.

No indigenismo literário pensado a partir de Mariátegui havia uma preocupação não só sobre o direito à terra, mas também em se resgatar elementos das culturas pré-colombianas. Para isso, partia-se, principalmente, das línguas indígenas como meio de expressão, ainda que, como afirma a pesquisadora Viviane Gelado (2002), essa valorização se mostre de forma ambígua e contraditória, o que levaria muitas vezes a uma literatura indigenista, mas não indígena. Entretanto, como esclarece Gelado (2002), para Mariátegui, o indigenismo era, em seu momento, a única corrente literária empenhada em traduzir uma identidade nova para o Peru.

Reconhecendo a impossibilidade de uma visão realista do índio, a partir de vozes exclusivamente brancas e mestiças, Mariátegui diz que essa literatura produz uma visão idealizada e estetizada deste; assim, como afirma Carrizo (2005, p. 219), a narrativa indigenista estava marcada pelo diálogo com o mundo indígena, mas não era uma voz indígena, o que exigia uma constante autocrítica tanto na forma de encarar o tema quanto na forma de encarar esse outro sobre o qual se falava.

Por fim, podemos dizer que o indigenismo, que se desenvolveu a partir de Mariátegui, permitiu a observação tanto dos conflitos étnicos, quanto dos conflitos de classe não só no Peru, mas também em outros países hispânicos, que passaram por um processo semelhante de colonização forjado a partir de uma forte presença indígena.



## Pesquisa!

Sugerimos, agora, que você assista a dois documentários sobre José Carlos Mariátegui. O primeiro deles, exibido pela televisão pública argentina, trata principalmente sobre as relações entre o autor, o indigenismo e a filosofia marxista. O segundo, exibido

pela televisão pública peruana, trata principalmente da biografia e da vida literária do autor.

(1) *José Carlos Mariátegui: Regionalismo y Centralismo*: <https://www.youtube.com/watch?v=iyzbeOG2WNY>

(2) *Sucedió em el Perú: José Carlos Mariátegui*: <https://www.youtube.com/watch?v=MKuz8IhY4uU>

---

---

### **Atividade 1**

---

---

*Atende aos objetivos 1 e 2*

Qual a principal contribuição do indigenismo da revista *Amauta* e qual a principal contribuição de José Carlos Mariátegui ao movimento?

---

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

A principal contribuição do indigenismo proposto pela revista *Amauta* foi executar uma releitura da história peruana e andina a partir dos povos exterminados e apagados da sociedade, da história e da literatura, recriando, portanto, uma identidade peruana que se afastava dos estereótipos racistas e coloniais sobre o indígena. Assim, a principal contribuição do indigenismo é uma revisão histórico-literária não racista e anticolonial sobre os povos originários. Nesse sentido, a principal inovação do pensamento de Mariátegui é a relação que o autor estabelece com o marxismo e com a questão fundiária, tornando esse tema uma causa importante tanto para as reivindicações políticas quanto para as literárias.

---

---

---



## A transculturação de Fernando Ortiz



**Figura 7.3:** Fernando Ortiz, criador do termo *transculturação*, foi um importante intelectual que se dedicou a estudar, principalmente, a influência africana em Cuba.

Fonte: <http://digital.nypl.org/schomburg/ortiz/ortizfront.htm>

O termo *transculturação* surge pela primeira vez em 1940, no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz. O vocábulo logo tornou-se uma referência obrigatória, sobretudo na área da antropologia, para toda reflexão sobre o fenômeno da mestiçagem não apenas em Cuba, mas em toda a América Latina. Ortiz, entretanto, também criou outros importantes termos, como *afro-cubano*.

Na obra citada, Ortiz analisa a história econômica de Cuba, que esteve quase sempre intimamente ligada à cultura da cana e do tabaco. A obra, entretanto, reduz a distância entre o científico e o literário, através de um estilo no limiar entre a literatura e o ensaio, com uma prosa irônica e irreverente e frequentes brincadeiras e jogos de palavras.



### **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**

Leia agora um pequeno trecho do importante livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, lançado em 1940, onde aparece pela

primeira vez o termo transculturação:

A cana-de-açúcar e o tabaco são todo contrastes. Se diria que uma rivalidade os anima e os separa desde seus berços. Uma é planta gramínea e o outro é planta solanácea. Uma brota de um broto, o outro de semente; aquela, de grandes pedaços de caule com nós que se enraízam e este, de minúsculas sementes que germinam. Uma tem sua riqueza no caule e não nas folhas, as quais se arrancam, o outro vale pela sua folhagem, não pelo seu caule que se despreza. A cana-de-açúcar vive no campo longos anos, a mata de tabaco somente breves meses. Aquela busca a luz, este a sombra; dia e noite, sol e lua. Aquela ama a chuva caída do céu; este o ardor nascido da terra. Aos canudos de cana lhes tiram o suco para o proveito; às folhas de tabaco lhes secam o suco porque atrapalha. O açúcar chega a seu destino humano pela água que a derrete, feito um xarope; o tabaco chega a ele pelo fogo que o volatiliza, convertido em fumaça. Branca é uma, moreno o outro. Doce e sem cheiro é o açúcar; amargo e com aroma o tabaco. Contraste sempre! Alimento e veneno, despertar e adormecer, energia e sono, prazer da carne e deleite do espírito, sensualidade e ideação, apetite que se satisfaz e ilusão que se esfuma, calorias de vida e tragadas de fantasia, indistinção vulgar e anônima a partir do alto e individualidade aristocrática e de marca em todo o mundo, medicina e magia, realidade e engano, virtude e vício. O açúcar é ela; o tabaco é ele. A cana foi obra dos deuses, o tabaco foi dos demônios; ela é filha de Apolo, ele é um engendro de Proserpina...

Para a economia cubana, também profundos contrastes nos cultivos, na elaboração, na humanidade. Cuidado mimoso no tabaco e abandono confiante no açúcar, labuta contínua em um e trabalho intermitente na outra; cultivo de intensidade e cultivo de extensão; trabalho de poucos e tarefa de muitos; imigração de brancos e tráfico de negros; liberdade e escravidão; artesanato e peões; mãos e braços; homens e máquinas; finura e rudeza. No cultivo: o tabaco traz pequenas propriedades e o açúcar cria o latifúndio. Na indústria: o tabaco é da cidade e o açúcar é do campo. No comércio: para nosso tabaco todo o mundo como mercado, e para nosso açúcar só um mercado no mundo. [...] Cubanidade e estrangeirismo. Soberania e colonização. Altiva coroa e humilde saco (ORTIZ, 1983, p. 4).

Ao longo dos capítulos, o autor constrói um jogo entre o açúcar e o tabaco principais produtos econômicos cubanos que atravessa o passado colonial e chega ao momento histórico da escrita do texto. Ortiz arquiteta uma melodia textual na qual os elementos fundadores da cultura cubana são colocados ponto contra ponto, nota contra nota, e os produtos se transformam em entidades abstratas, como pudemos ver no trecho apresentado no box anterior.

De acordo com o autor, não havia um vocábulo que pudesse abarcar e significar esse processo sempre em movimento, que é o encontro dos povos e de suas culturas. Por isso, transculturação designaria, conforme Ortiz:

as fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estrito do vocábulo anglo-saxão, aculturação, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial desculturação, e, além disso, significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados neoculturação. [...] No conjunto, o processo é uma transculturação e esse vocábulo compreende todas as fases da trajetória (1983, p. 90).

De acordo com o autor, a necessidade do neologismo seria vital, uma vez que não há nenhum outro fenômeno de maior transcendência na formação histórico-social do povo cubano que a mestiçagem. Nesse sentido, a noção de transculturação ultrapassa a visão limitada da mestiçagem racial para significar o movimento que subjaz ao encontro de culturas.

Rapidamente, entretanto, o conceito foi incorporado pela crítica latino-americana e, muitas vezes, utilizado tanto como sinônimo de mestiçagem cultural quanto de heterogeneidade, sobre o qual falaremos em seguida. No que se refere exclusivamente à crítica literária, o termo foi desenvolvido por Ángel Rama no livro *La transculturación narrativa en Latinoamérica*, em 1982.

Rama, então, vai pensar a ideia da transculturação, que será entendida como processos aculturação, de desculturação parcial e neoculturação, a partir da escrita literária. A ideia de uma transculturação narrativa nasce, portanto, dessa transição de um conceito da antropologia para a crítica literária, o que levaria, consequentemente, à análise do uso da língua, da estruturação literária e da cosmovisão.

No que se refere à língua, podemos dizer que, com o primeiro impacto modernizador na América Hispânica, a língua local foi logo tomada como um escudo de defesa e de independência. O modernismo, assim, postulava ora uma reconstrução purista da língua espanhola clássica, ora o registro americano do espanhol.

Os escritores transculturados, entretanto, pensavam uma norma linguística modernizante, que incorporava o espanhol americano, sem, contudo, pretender uma imitação de falas regionais, ou seja, os escritores, como parte da comunidade linguística, procuraram elaborar artisticamente o espanhol americano, investigando, portanto, as possibilidades múltiplas que a língua proporciona para a construção de uma língua especificamente literária. Quanto à estruturação literária, os escritores ditos transculturados se afastam do romance regionalista naturalista, que tinha uma concepção rígida e racionalista, filha do sociologismo e do psicologismo do século XIX, ao mesmo tempo em que se aproximam de recursos literários vanguardistas, como a narração oral e popular.

Por fim, a cosmovisão, cuja base era a crítica ao discurso lógico-racional, seria um terceiro nível dessas operações literárias transculturadas. A cosmovisão era, portanto, o espaço onde se consolidavam os valores e a ideologia local frente às influências homogeneizadoras da modernidade estrangeira. Assim, o mito e o arquétipo aparecem como categorias válidas para interpretar literariamente a América Latina.

O conceito de transculturação, entretanto, tem sido constantemente rediscutido, aprofundado e questionado. Uma importante crítica, por exemplo, é feita por Alberto Moreiras no ensaio “O fim do realismo mágico, o signifiante apaixonado de José Maria Arguedas”, de 2001. Assim, de acordo com o autor (2001, p. 225), o posicionamento de Rama implica um posicionamento ideológico que aceita a modernização como uma verdade e um destino do mundo, o que configuraria uma autossujeição histórica à modernidade eurocêntrica.

Haveria, portanto, no conceito desenvolvido por Rama, uma preocupação excessiva em integrar os grupos subalternos à cultura hegemônica, o que não impediu, entretanto, que escritores que o crítico entendia como transculturados produzissem uma literatura riquíssima não só do ponto de vista formal, mas também do ponto de vista político dos conteúdos. Nesse sentido, estamos falando tanto do colombiano Gabriel García Márquez quanto do brasileiro Guimarães Rosa.

## Atividade 2

*Atende aos objetivos 1 e 2*

Quais mudanças literárias identificam o conceito de transculturação narrativa proposto por Fernando Ortiz?

---

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

O conceito de transculturação atinge toda a América Hispânica, especialmente através da antropologia e da crítica literária. A transculturação narrativa propõe uma produção literária que faz uma elaboração artística do espanhol local, incorporando elementos das vanguardas, como a oralidade, e entendendo a cosmovisão, especialmente o mito e o arquétipo, como categorias válidas para interpretar a América Latina.

## A heterogeneidade de Antônio Conejo Polar



**Figura 7.4:** O professor e pesquisador peruano Antonio Conejo Polar desenvolveu o conceito de heterogeneidade, pensando, principalmente, no silenciamento de povos e literaturas subalternas andinas e latino-americanas.

Fonte: [http://2.bp.blogspot.com/\\_h\\_YaN6uY\\_wk/SY\\_00uSeOwI/AAAAAAAAAYY/mJX9v467vwc/s1600-h/Angel+Rama.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_h_YaN6uY_wk/SY_00uSeOwI/AAAAAAAAAYY/mJX9v467vwc/s1600-h/Angel+Rama.jpg)

A partir da análise da obra do escritor peruano José María Arguedas, e da observação da realidade cultural andina, o crítico peruano Antonio Cornejo Polar desenvolveu, no início dos anos 1970, uma reflexão teórica sobre a heterogeneidade da cultura e da literatura andina. Ainda nos anos 1970, a categoria já era utilizada com o objetivo de se estabelecer em parâmetros para pensar as culturas e literaturas latino-americanas.

Sem dúvida, a utilização dada ao termo por Cornejo Polar vem carregada de uma forte ressignificação e dimensão crítica. A heterogeneidade, longe de ser celebrada apenas como complexidade cultural ou mestiçagem, é trabalhada pelo autor como uma das formas que a elite letrada assumiu em seu processo de homogeneização cultural.

O autor estava interessado nos processos de produção literária, pensados, entretanto, em relação com os problemas políticos e econômicos tanto da região andina, quanto da América Latina. Nesse sentido, o encontro de culturas é lido, principalmente, como ambiguidade e conflito.

Como afirma Graciela Ortiz (2005, p. 144), o conceito de heterogeneidade parte do reconhecimento de que as realidades andina e latino-americana estão marcadas por diferenças radicais entre as culturas indígenas, europeias e africanas que se confrontam no Novo Mundo desde a conquista da América. Nesse sentido, no espaço latino-americano há três sistemas literários que estabelecem relações contraditórias. Assim, o conceito de heterogeneidade é utilizado, como esclarece Ortiz (2005, p. 147), para definir uma produção literária complexa e plural, fruto de uma convergência conflitiva de diferentes universos socioculturais. Como sintetiza a autora:

As Crônicas do Novo Mundo constituem, na perspectiva de Cornejo Polar, as primeiras manifestações da heterogeneidade, das quais decorre seu caráter fundador, pois nelas se inscrevem dois universos em confronto. Por um lado, o produtor do texto que se dirige a um leitor europeu que ignora ou conhece muito mal a realidade americana, por outro lado, esse mundo desconhecido e enigmático tem que ser apresentado, de maneira inteligível, para o público receptor, situação que leva os cronistas a compará-lo, permanentemente, com as referências europeias (ORTIZ, 2005, p. 148).

A ideia da heterogeneidade, portanto, assume que o discurso literário latino-americano é plural, oscilante e reside no limiar entre várias

dicotomias: o oral e o escrito, o romance e a canção, o moderno e o antigo, o urbano e o camponês, o espanhol e as línguas indígenas e africanas. Essa visão de literatura, cultura e nação como defesa da diversidade evita que as diferenças culturais sejam apagadas em prol de um cânone literário homogeneizante e com uma única voz, a das elites.

Não há, assim, um sincretismo entre duas culturas, mas uma heterogeneidade conflitiva que deve estar atenta às diferenças. Como esclarece o crítico Raúl Bueno (apud ORTIZ, 2005, p. 156), não se trata de mostrar a variedade de elementos que compõem as diversas realidades em contato, mas de abordá-las a partir das diferenças que as constituem.

Nesse sentido, a aposta ética de Cornejo Polar, como afirma Ortiz (2005, p. 157), não é aceitar as desigualdades entre as diferentes matrizes culturais, nem silenciar as suas diferenças a partir de um discurso unificador, mas trata-se de um compromisso político de lutar contra as opressões, que, a partir do literário, impõe um padrão universal de compreensão do outro.

A ideia de heterogeneidade, portanto, pode ser entendida como um processo de transculturação que nem apaga a subalternidade, nem representa, conforme Ortiz (2005, p. 158), uma conciliação das contradições das literaturas heterogêneas. Trata-se, portanto, de um conceito que compõe um sistema ético e político de valorização da diversidade e da subalternidade.

A partir disso, podemos dizer que a identidade, assim como a literatura latino-americana, é marcada profundamente por uma heterogeneidade de viés principalmente étnico e social. Portanto, uma visão homogeneizadora ou sincrética sobre a literatura latino-americana deve ser repensada, visto que essas leituras sempre terminam por silenciar a subalternidade, seja ela étnica, cultural ou literária.

Poderíamos dizer, portanto, que Cornejo Polar antecipa um entendimento intercultural sobre a literatura e a cultura latino-americana. Nesse sentido, uma boa história da literatura deveria mostrar sujeitos etnicamente diferentes, racionalidades confrontadas e imaginários incompatíveis (CHIAMPI, 2000). Consequentemente, seria a diversidade e a multiplicidade de vozes discordantes o que caracterizariam tanto a identidade cultural quanto a literatura da América Latina. Cornejo Polar recusa, assim, a ideia de síntese e de unidade do subalterno com o hegemônico.

---

---

### **Atividade 3**

---

---

*Atende aos objetivos 1 e 2*

Qual a principal contribuição do conceito de heterogeneidade para a crítica literária latino-americana?

---

---

---

---

---

#### ***Resposta comentada***

Cornejo Polar trabalha principalmente a partir de estudos literários sobre a região andina, principalmente no Peru, entretanto, suas ideias atravessam toda a América Latina. Nesse sentido, o conceito de heterogeneidade pretende questionar determinadas visões sobre a identidade e a literatura latino-americanas que se propõem a pensá-las como uma síntese de diferentes matrizes culturais, o que terminou, segundo o autor, por apagar principalmente os subalternos. Assim, Cornejo Polar entende que nossa literatura é essencialmente heterogênea, surgida dos conflitos culturais entre três diferentes matrizes, não sendo possível nenhuma síntese, ainda que se possa estabelecer relações, normalmente conflitivas, entre as diferentes matrizes. O projeto ético e crítico de Cornejo Polar pressupõe, portanto, pensar a diversidade cultural a partir das diferenças, o que o aproxima do discurso intercultural.

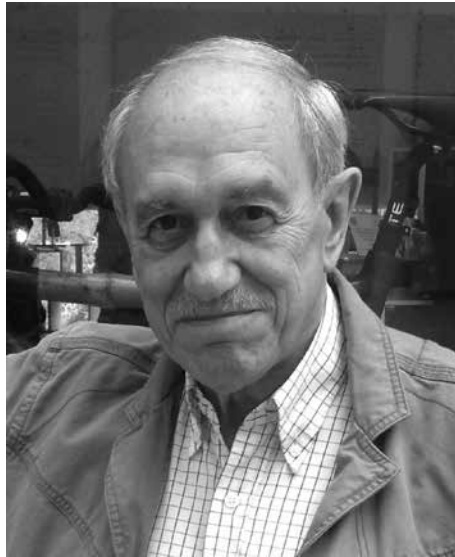
---

---

---



## As culturas híbridas de Néstor García Canclini



**Figura 7.5:** Néstor García Canclini, argentino radicado no México, desenvolveu o conceito de culturas híbridas a partir dos conceitos de mestiçagem, transculturação e heterogeneidade.

Fonte: [https://www.google.com.br/search?q=CANCLINI&espv=2&biw=1366&bih=613&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwisqr2Ksd3RAhXIk5AKHSM2CK4Q\\_AUIBigB#imgsrc=VdhZ3RiWEQsEmM%3A](https://www.google.com.br/search?q=CANCLINI&espv=2&biw=1366&bih=613&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwisqr2Ksd3RAhXIk5AKHSM2CK4Q_AUIBigB#imgsrc=VdhZ3RiWEQsEmM%3A)

A ideia de culturas híbridas tem uma longa tradição nas ciências humanas latino-americanas, que remete aos conceitos de mestiçagem, sincretismo, transculturação e heterogeneidade. As novas abordagens em torno dessas ideias, entretanto, têm como característica comum, conforme Stelamaris Coser (2005), a valorização da ideia de híbrido e dos processos de hibridação em substituição às teorias de pureza, monolíticas, uniformes e estanques.

Nesse sentido, as críticas que se fazem ao conceito de hibridismo remontam às mesmas críticas que os termos anteriores sofreram, especialmente no que se refere à contribuição do conceito para a fragmentação e apropriação das culturas subalternas, assim como para a diluição discursiva da violência e da dominação que ocorre no encontro entre culturas distintas.

A ideia de culturas híbridas, desenvolvida por inúmeros teóricos, entre eles o argentino radicado no México Néstor García Canclini, como resume Coser (2005), remete às novas culturas que são criadas em regiões de intensa mistura e/ou espaços de fronteira. Entretanto, de acordo

com Canclini (2003, p. XVIII), a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, ao contrário, é um conceito que pode ajudar a pensar determinados conflitos gerados pela interculturalidade recente de alguns espaços. Para o autor, a hibridação são:

Processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (2003, p. XIX).

Esse conceito, retomado e recodificado recentemente como um sintoma pós-moderno, pós-colonial e pós-nacional é, como afirma Robert Stam (1998), um componente que recorrentemente atravessa a crítica cultural e literária latino-americana, como já pudemos ver. Assim, poderíamos dizer que ele não teria sido uma inovação da crítica pós-colonial ligada a Homi Bhabha, Stuart Hall, Paul Gilroy e outros. Como afirma Canclini, o termo:

é usado para descrever processos interétnicos e de descolonização (Bhabha, Young), globalizadores (Hannerz), viagens e cruzamento de fronteiras (Clifford), fusões artísticas, literárias e comunicacionais (De la Campa, Hall, Martín Barbero, Papastergiadis, Webner). Não faltam estudos sobre como se hibridam gastronomias de diferentes origens na comida de um país (Archetti) (2003, p. XVIII).

Entretanto, os pensadores latino-americanos e os pós-coloniais, conforme resume Coser (2005), assemelham-se na ênfase que dão às culturas periféricas, colonizadas e subalternas, assim como na análise das formas como as culturas se mesclam, se influenciam e parodiam a cultura hegemônica, ao mesmo tempo em que são transformadas por ela.

O hibridismo cultural a que se refere Canclini (2003) remete, portanto, ao conflitivo e ambíguo encontro entre matrizes culturais distintas. Canclini, entretanto, foca as suas análises principalmente nas últimas décadas do século XX, mapeando algumas zonas de hibridação, especialmente entre as matrizes anglo-saxônica e latina; além disso, o autor se preocupa principalmente em discutir a arte produzida a partir dessa hibridação cultural.

Assim, segundo Canclini (2003), as manifestações artísticas e literárias demonstram que a impureza e o hibridismo cultural são parte não só da cultura, mas da identidade latino-americana, o que nos afasta de antigos ideais monolíticos de pureza identitária e cultural. Entretanto, essa é uma questão, como já dissemos, que há muito tempo afeta a produção e a crítica culturais latino-americanas.

Nesse sentido, como aponta Coser (2005), a investigação de Canclini – ao trabalhar e reconhecer a hibridação cultural – não parece pretender inventar ou impor um sentido ao mundo, mas desconstruir os binarismos e as representações tradicionais hegemônicas. Esse entendimento produz, segundo Canclini, manifestações artísticas e literárias híbridas, que produzem novas estéticas, assim como constroem narrativas atravessadas e representativas de processos de hibridação.

O autor diz que o conceito de hibridação também já serviu para abandonarmos perspectivas essencialistas sobre identidade, autenticidade e pureza cultural, além de ter contribuído para identificar e explicar alianças fecundas entre diferentes matrizes culturais. Como exemplo, temos o imaginário pré-colombiano e o novo-hispano dos colonizadores.

Entretanto, como aponta Coser (2005), a partir de Robert Stam, assim como aconteceu com os conceitos de mestiçagem, transculturação e heterogeneidade, é necessário que estejamos atentos ao esvaziamento do termo, para que o hibridismo não seja apenas uma celebração cooptável pelas hegemonias discursivas, causando novos silenciamentos e apagamentos das culturas subalternas.

A valorização da hibridação cultural, entretanto, ainda pode ter a utilidade, como aponta Canclini (apud COSER, 2005), de ameaçar a monocultura e resgatar a vitalidade das contradições e das multiplicidades culturais, apesar do iminente risco de assimilação dessa proposta política aos interesses hegemônicos. Para isso, precisamos entender que todas as culturas são híbridas, e não somente as culturas subalternas.

Além disso, o objeto de estudo, conforme Canclini (2003) não deve ser a hibridez, mas os processos de hibridação. Assim seria possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se. Nesse sentido, uma teoria não ingênua deve estar atenta ao que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridizado. As políticas de hibridação, segundo o autor, serviriam, portanto, para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao programa brasileiro *Observatório da Imprensa*, com o escritor argentino Néstor García Canclini, no qual são debatidos, entre outras coisas, o papel da imprensa e o conceito de culturas híbridas. O programa está disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=PLDpo4K1FFM>

---

---

### Atividade 4

---

---

*Atende aos objetivos 1 e 2*

Qual a principal contribuição do conceito de hibridação proposto a partir da perspectiva de Néstor García Canclini?

---

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

Canclini propõe que o foco dos estudos sobre encontros de matrizes culturais sejam, principalmente, os processos que levam à hibridação, e não a hibridez por si só, o que levaria consequentemente não só a questionar a pureza da cultura e da identidade latino-americana, desconstruindo antigos binarismos e representações hegemônicas, mas, especialmente, a estar atento aos processos de fusão cultural. Segundo o autor, isso permitiria que percebêssemos aquilo que fica excluído da fusão desses encontros culturais, seja porque não se deixa, não se quer ou não se pode ser hibridizado.

---

---

---

## Conclusão

A discussão em torno da identidade cultural e da literatura hispano-americanas se fortalece nos países da América Hispânica não só a partir do movimento modernista, ou seja, nos últimos anos do século XIX, com a obra poética do nicaraguense Rubén Darío, mas também a partir do debate das vanguardas artísticas e literárias do início do século XX. Nesse sentido, a discussão e a consequente incorporação de sujeitos que foram historicamente massacrados e silenciados, como os índios e os negros, foi um importante ponto de partida para se pensar a identidade, a cultura e a literatura não só hispano-americanas, mas também de toda a América Latina.

Os esforços do indigenismo, por exemplo, partiram da necessidade de se repensar o lugar dos povos originários no universo cultural hispano-americano, ainda que a maior parte dos autores que produziram nesse momento não estivessem diretamente ligados às tradições indígenas. Entretanto, o grupo em torno de José Carlos Mariátegui, se não possibilitou que esses povos falassem por si mesmos, ao menos contribuiu para afastar estereótipos racistas sobre esses povos, assim como introduziu também a discussão fundiária na crítica cultural e literária.

A partir disso, uma série de importantes pensadores passou a discutir o encontro das diferentes matrizes culturais no espaço hispano-americano, a partir do desenvolvimento de diferentes conceitos, como mestiçagem, transculturação, heterogeneidade e processos de hibridação. Essa discussão ainda permanece no imaginário cultural da região, especialmente agora, a partir também dos debates em torno da globalização, da homogeneização e da diversidade cultural.

Assim, o processo de transculturação pensado por Fernando Ortiz a partir de Cuba, se propunha a pensar os encontros culturais como um processo que levava à construção de uma nova cultura. A partir disso, as contribuições de Ángel Rama ao universo literário, desenvolvidas a partir do pensamento de Ortiz, são significativas especialmente por pensar e valorizar a cosmovisão da América Hispânica como um elemento importante para pensar e explicar a identidade cultural e literária da região.

Em seguida, podemos dizer que o conceito proposto pelo crítico Antonio Cornejo Polar dialoga com o conceito de transculturação, mas propõe pensar o encontro entre essas culturas a partir do questionamento da homogeneização cultural. Assim, o autor diz ser impossível

uma síntese cultural desse encontro; ao contrário, Cornejo Polar propõe que pensemos a identidade e a cultura hispano-americanas a partir de uma essencial heterogeneidade conflitiva e ambivalente entre diferentes matrizes culturais, antecipando, em certo sentido, a discussão da interculturalidade.

Por fim, pensando principalmente a partir dos encontros culturais que tiveram lugar a partir dos últimos anos do século XX, Néstor García Canclini retoma e aprofunda conceitos como mestiçagem, transculturação e heterogeneidade, com o objetivo de pensar as fusões culturais, sem deixar de assinalar as contradições e os dilemas daqueles que não podem, não querem ou não conseguem se hibridizar. Por isso, o autor está interessado em pensar o fenômeno como um processo, especialmente para não perder de vista esses conflitos culturais.

Isso posto, devemos pensar a identidade cultural hispano-americana não só a partir desses quatro paradigmas da crítica cultural e literária hispano-americana, assim como da problematização deles, mas principalmente a partir do conceito de interculturalidade, que debatemos na primeira aula, uma vez que, como já vimos, esse é um problema que não se esgotou e que continua atravessando a produção artística e literária da região.

## Resumo

Nesta aula, você teve contato com a discussão de quatro importantes conceitos da crítica cultural e literária latino-americana. Os principais pontos estudados até aqui foram:

- o indigenismo de José Carlos Mariátegui e a incorporação dos povos originários à discussão da cultura e da identidade hispano-americana;
- o conceito de transculturação de Fernando Ortiz e a discussão da identidade e da cultura hispano-americanas a partir dos encontros entre distintas matrizes culturais;
- a ideia da essencial heterogeneidade da cultura e da identidade hispano-americanas a partir do pensamento de Antonio Cornejo Polar;
- o conceito de culturas híbridas a partir da perspectiva de Néstor García Canclini.

## Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, iniciaremos o estudo do *boom* da narrativa hispano-americana, a partir tanto da fortuna crítica de Emir Rodríguez Monegal, José Donoso e Ángel Rama quanto a partir da obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Até lá!

## Referências

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CARRIZO, Silvina. Indigenismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

CHIAMPI, Irleamar. Atahualpa e o breviário. *Jornal de Resenhas*, 10 jun. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1006200005.htm>>. Acesso em 10 jan. 2017.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GELADO, Viviana. Indigenismo y Vanguardia: el pensamiento de Mariátegui en la década del veinte. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. *Proceedings online...* São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2002. Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC000000012002000300064&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300064&lng=en&nrm=iso&tlng=es)>. Acesso em: 17 maio 2018.

MOREIRAS, Alberto. O fim do realismo mágico, o significante apaixonado de José Maria Arguedas. In: A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983 [1940].

ORTIZ, Graciela. Heterogeneidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

STAM, Robert. Hybridity and the Aesthetics of Garbage: the Case of Brazilian Cinema. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 9, n. 1, Tel Aviv, 1998. Disponível em: <<http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1091/1123>>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.



# Aula 8

O *boom* latino-americano

*Livia Maria de Freitas Reis*  
*Helder Thiago Cordeiro Maia*

## Meta

Apresentar a história do *boom* da literatura latino-americana a partir dos três principais textos teóricos sobre o tema, assim como a partir da obra, que é considerada uma das mais significativas do período, *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez.

## Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar a contribuição dos principais teóricos para a definição do conceito de *boom* da literatura latino-americana;
2. identificar o lugar do livro *Cem anos de solidão* na história do *boom* da literatura latino-americana.

## Introdução

Três textos crítico-teóricos são fundamentais na tentativa de entender o fenômeno do *boom* da literatura latino-americana, não só porque foram os primeiros a abordarem o assunto, mas também pela complexidade e riqueza das argumentações dos seus autores. Nos referimos:

- ao ensaio “El boom de la novela latinoamericana”, de 1972, do crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal;
- ao livro *Historia personal del Boom*, de 1972, do escritor e crítico chileno José Donoso;
- ao ensaio *El Boom en perspectiva*, de 1982, do crítico uruguaio Ángel Rama.

Da mesma forma, no plano da narrativa, alguns autores sempre estão em todas as listas de narradores do *boom*. Fariam parte dessa tríade o colombiano Gabriel García Márquez, o argentino Julio Cortázar e o peruano Mario Vargas Llosa. Por questões didáticas, escolhemos para esta unidade analisar o romance *Cem anos de solidão*, de 1967, de García Márquez, que tem sido apontado por parte da crítica como a obra máxima do *boom*.

A partir dos três textos críticos e do livro de García Márquez, procuraremos refletir sobre o discurso crítico hispano-americano a respeito do *boom*, assim como analisar o universo narrativo deste. Trata-se de uma dupla articulação entre teoria e narrativa que se justificaria, como sugere a metodologia utilizada pelo professor André Trouche (2005), na necessidade de se buscar um diálogo tanto dos textos críticos entre si quanto entre a crítica e a produção narrativa, cujo objetivo seria estabelecer uma incursão segura nesse campo da investigação literária.

O *boom* latino-americano, como veremos, é um conceito de difícil definição, visto que tem sido usado, interpretado e disseminado pela crítica e pelo jornalismo literário de muitas e contraditórias formas. Por isso, o nosso objetivo nesta unidade é construir uma leitura que nos garanta alguma segurança nessa discussão. Vejamos alguns desses usos que atravessam o conceito do *boom* da literatura latino-americana:

- o termo, de origem inglesa, cujo significado remete a explosão, referir-se-ia à análise da performance de venda e de *marketing* do produto literário;
- o termo, que está carregado de etnocentrismo, indicaria um fenômeno editorial de universalização da literatura latino-americana;

- o termo seria apenas um indicador de um grande fenômeno de recepção da literatura latino-americana;
- o termo apontaria para o surgimento de uma rica produção literária, que gerou, em um curto espaço de tempo, obras fundamentais para a literatura latino-americana;
- o termo indicaria uma fase histórica do processo literário latino-americano.

Podemos perceber que alguns desses usos são contraditórios, visto que o *boom* tanto pode ser entendido como um fenômeno criado por editoras multinacionais quanto pode ser visto como um acaso histórico, por terem sido produzidos grandes narradores em um curto espaço de tempo. Contudo, preferimos encarar esses diferentes usos como complementares, porque acreditamos que cada um deles aponta para uma característica que explica parcialmente o conceito e a história do *boom* latino-americano.

De fato, a partir dos anos 1960, especialmente na narrativa hispano-americana, há a consolidação de uma renovação literária, que se distancia do antigo regionalismo naturalista e indigenista e se aproxima das propostas das vanguardas dos anos 1920. Mas, além disso, essas narrativas, em um curto espaço de tempo, popularizaram-se mundialmente, arrebatando prêmios, traduções e estudiosos em todo o mundo.

O ano de 1967, por exemplo, é significativo nesse processo, tanto por ser o primeiro Prêmio Nobel de Literatura de um narrador latino-americano, do guatemalteco Miguel Ángel Asturias, quanto por ter sido o ano de publicação do romance *Cem anos de solidão*, de García Márquez, que rapidamente se tornou um *best-seller* mundial. Nesse momento, também já gozava de prestígio internacional o escritor Julio Cortázar, que quatro anos antes tinha alcançado grande popularidade com seu livro *Rayuela* (*O jogo da amarelinha*, em português).

Vejamos nos pontos a seguir como o *boom* influenciou os hábitos de leitura e de memória latino-americanas, ao explorar novas técnicas narrativas que misturavam realidade e magia.

Vamos lá?



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao documentário *El boom latinoamericano: la mundialización de la literatura de América Latina*, que lhe permitirá se aprofundar um pouco mais no contexto e na história do *boom*, principalmente a partir da crítica literária e de alguns dos seus principais autores.

Em seguida, sugerimos que você assista ao trecho de uma entrevista concedida pelo escritor Julio Cortázar, em que ele questiona a ideia de que o *boom* seria apenas um fenômeno editorial.

(1) Documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wE06hs1o2Ew>

(2) Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4nY9eX-BDvs>

## Emir Rodríguez Monegal

Monegal foi um importante crítico, ensaísta, professor e tradutor uruguaio que fez parte da Geração de 45, cuja influência intelectual ainda pode ser sentida nos dias de hoje. Compartilhando o mesmo momento histórico de produção da narrativa do *boom*, Monegal escreveu, em 1972, o ensaio *El boom de la novela latinoamericana*, no qual tenta, principalmente, localizar e situar o fenômeno na história da literatura latino-americana.

O primeiro importante aporte do autor, para pensar o *boom*, foi pensar as origens do fenômeno, apontando, principalmente, para o aumento do número de leitores. Segundo Monegal, o aumento de leitores estava diretamente relacionado:

- ao aumento da emigração, causado pela guerra, de uma grande quantidade de escritores, editores e professores, o que impulsionou o empreendimento editorial latino-americano;
- ao crescimento demográfico e industrial das grandes cidades e centros urbanos;

- ao processo de modernização das grandes cidades e metrópoles;
- ao aumento do número de universidades, escolas, bibliotecas, livrarias, revistas e jornais;
- ao surgimento de editoras latino-americanas que fomentaram a cultura local, ao invés de apenas importar livros etc.

Sobre outros fatores que teriam causado o boom, assim se posiciona Monegal:

O *boom* (qualquer que seja o juízo que com uma perspectiva histórica chegue a merecer) não é senão o fenômeno exterior de um acontecimento muito mais importante: a maioridade das letras latino-americanas. Essa maioridade não foi dada pelo *boom*: ela só foi posta em evidência pelo fenômeno publicitário. Mas se não existisse essa literatura, o boom seria impossível (MONEGAL, 1972, p. 120, tradução nossa).



**Figura 8.1:** Emir Rodríguez Monegal é parte da importante e influente geração de críticos, escritores, pintores e músicos uruguaios, que ficou conhecida como Geração de 45.

Fonte: [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/fotografias/fotos\\_s4.htm](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/fotografias/fotos_s4.htm)

Entretanto, a mais importante contribuição do autor para o estudo do *Boom* foi estabelecer uma estreita vinculação entre o que vinha se chamando de “nova narrativa latino-americana”, que havia surgido nos anos 1920, com o *boom* literário dos anos 1960, que seria, em verdade, a maturidade e a consolidação desse projeto anterior.

Essa leitura, ao vincular os dois fenômenos, ao esboçar um perfil dessas novas narrativas, afasta a ideia de que o *boom* seria apenas um fenômeno de recepção ou uma fase literária, ao mesmo tempo em que permite o estudo do *boom* como um conceito para o estudo da narra-

tiva. Monegal, portanto, encontra no próprio universo literário as explicações para esse fenômeno de renovação e emergência desse novo projeto criativo literário latino-americano.

De acordo com o autor, a “nova narrativa” criou particularidades tão próprias, que, formando uma nova cena literária, exigia da crítica uma designação condizente com essa nova especificidade. Nesse contexto, o conceito de *boom* deve ser discutido como essa nova designação.

Assim, as narrativas do *boom* teriam em comum um projeto de (des) realização que romperia definitivamente com a estética realista-naturalista antes vigente, passando agora a um projeto narrativo de assimilação do mito, da história e da oralidade.

Finalizando o ensaio, o autor ainda faz uma análise dos narradores e das narrativas, ponderando como o *boom* contribuiu para revelar toda uma literatura que deixou de ser periférica para chegar aos grandes centros de leitores e de poder.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista a um curta-documentário produzido pela rede TV Ciudad, inicialmente sobre a vida, mas também sobre a importância da obra crítica de Emir Rodríguez Monegal.

Documentário disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=fJ-a-oKC2l8>

## Atividade 1

### Atende ao objetivo 1

Qual a principal contribuição do crítico Emir Rodríguez Monegal para o estudo do fenômeno do *boom* literário latino-americano?

---

---

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

Além de vincular a causa do *boom* ao aumento do número de leitores, Monegal estabelece uma vinculação entre a “nova narrativa latino-americana” dos anos 1920 e o *boom* literário dos anos 1960, o que não só afasta da ideia de que o boom seria um fenômeno de recepção e de produção editorial, mas também estabelece um conceito e uma nova tradição para o estudo da narrativa, encontrando, portanto, na própria literatura as explicações para o fenômeno.

---

---

---

### **José Donoso**

Donoso foi um importante escritor, professor e jornalista chileno que fez parte do *boom* da literatura latino-americana, não apenas como crítico literário ou jornalista, mas como narrador. *Historia personal del Boom* é um depoimento do autor em que este reafirma o caráter subjetivo de suas observações. Afinal, foi editado em 1972, no auge dos debates sobre o *boom*.

Seu lugar de fala é o do escritor implicado na produção narrativa desse momento. Por isso, ainda que o autor debata sobre o *boom*, sobre o estado da literatura antes dele e até mesmo sobre os detratores do que ele considera como um movimento, podemos dizer que seu ponto de vista é sempre estritamente literário.

Uma das importantes contribuições do autor para os estudos sobre o boom foi revelar as motivações e os desafios desses escritores que se colocavam como criadores do movimento. Donoso está preocupado com procedimentos e concepções estéticas, por isso, não considera o movimento a partir da performance de venda dos autores. Nas suas análises, entram, portanto, tanto escritores muito vendidos como aqueles pouco conhecidos.



Como esclarece Ángel Rama (2005), no ensaio de Donoso há dois enfoques sobre o *boom*:

- a ideia do *boom* como uma estética, exercida por talentosos escritores;
- a ideia do *boom* como um movimento geracional onde convivem estéticas diferentes e até mesmo opostas.

Do ponto de vista estético, Donoso não faz alusão a um corpo pragmático de ideias e de concepções poéticas que definiriam nitidamente o movimento, mas aponta para alguns critérios que lhe garantiriam certa unidade. De forma resumida por Jacques Joset (1982), seriam eles:

- a experimentação, como método;
- o desafio à complacência burguesa, como perspectiva social;
- a opacidade e a transcendência voluntária de tópicos da literatura chilena, como um tipo de escrita.

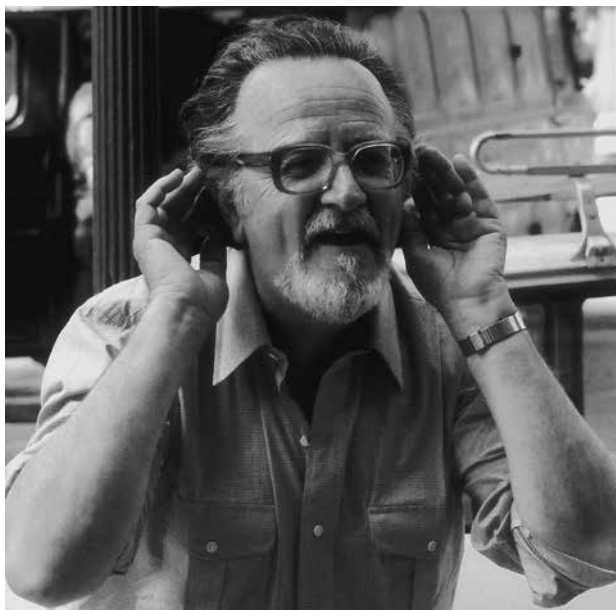
Contudo, seria um fato extraliterário que garantiria a unidade do movimento: a adesão à causa cubana. Da mesma forma, um fator extraliterário teria desbaratado a unidade do *boom* em torno dessa causa: o caso de Heberto Padilla, escritor cubano que, em 1971, foi preso junto com sua mulher sob a acusação de praticar atividade subversivas contra o governo revolucionário de Cuba, após participar de um recital na União de Escritores Cubanos. Depois de passar quase 40 dias preso, foi libertado e obrigado a retratar-se publicamente.

Do ponto de vista de movimento geracional, Donoso considera o *boom* como um movimento de oposição e reação entre gerações literárias, entre uma geração que estava presa tanto a nacionalismos literários quanto a uma repetição de modelos, e outra que estava aberta a influências externas e à experimentação. Para o autor, o significado do *boom* estava no surgimento e na publicação de um grande número de obras-primas em um curto espaço de tempo.

Donoso resume seu ponto de vista da seguinte forma:

em vinte e uma repúblicas do mesmo continente, onde se escrevem variedades mais ou menos reconhecíveis do castelhano, durante um período de muito poucos anos apareceram, tanto os brilhantes primeiros romances de autores que amadureceram muito ou eram relativamente jovens – Vargas Llosa e Carlos

Fuentes, por exemplo –, e quase ao mesmo tempo os romances de prestigiosos autores de mais idade – Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar – produzindo assim uma conjunção única e espetacular (DONOSO, 1998, p. 12-13, tradução nossa).



**Figura 8.2:** Donoso foi um importante escritor de narrativas do *boom*, entretanto, produziu também um livro em que analisa esse fenômeno literário a partir da sua visão de escritor implicado na construção do movimento.

Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Donos%C3%A9#/media/File:Jos%C3%A9\\_Donos%C3%A9\\_\(1981\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Donos%C3%A9#/media/File:Jos%C3%A9_Donos%C3%A9_(1981).jpg) - Elisa Cabot

De forma resumida, segundo o autor, o *boom* teria três momentos:

- entre 1958 e 1962, cujo principal autor seria o mexicano Carlos Fuentes e sua obra *A região mais transparente* (1958);
- entre 1962 e 1967, cuja principal obra seria *A cidade e os cachorros* (1962), de Mario Vargas Llosa;
- entre 1967 e 1970, com a publicação de *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez.

Por fim, Donoso considera os anos de 1970-1971 como o fim do *boom*, não só pelo caso Padilha, mas também pelas cisões na editora espanhola Seix Barral, que teria sido responsável pela internacionalização da maior parte dos escritores do *Boom*.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista à entrevista concedida por José Donoso, em que o autor analisa o fenômeno do boom. Além disso, sugerimos a leitura do livro *El lugar sin límites*, de 1966, que foi transposto para o cinema e pode ser assistido no *link* que indicamos abaixo.

Entrevista disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=FleIsIOWjhQ>

Filme disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=twIkm6UgAMc>

---

---

---

---

## Atividade 2

---

---

---

---

### Atende ao objetivo 1

Quais são os dois usos que José Donoso atribui para o conceito do *boom*? Explique-os.

---

---

---

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

Donoso atribui ao *boom* duas ideias relativamente distintas: o *Boom* como uma estética e como um movimento geracional com estéticas diferentes. O *boom* enquanto estética teria as seguintes características: a experimentação, como método; o desafio à complacência burguesa, como uma perspectiva social; uma opacidade e transcendência volunta-

ria aos tópicos da literatura chilena, como um tipo de escrita. Como um movimento geracional, ele seria uma oposição e reação entre gerações literárias distintas, entre uma geração que estava presa tanto a nacionalismos literários quanto a uma repetição de modelos, e outra que estava aberta a influências externas e à experimentação.

---

---

## Ángel Rama

Rama foi um importante professor e crítico literário uruguaio, além de ter sido um dos fundadores e diretores da biblioteca Ayacucho e um dos mais admiráveis nomes da Geração de 45. Seu ensaio “El boom en perspectiva”, publicado dez anos depois dos trabalhos de Monegal e de Donoso, tem o objetivo de traçar um perfil definitivo sobre o fenômeno. Revisitando e analisando o que até então já havia sido publicado sobre o assunto, Rama questiona a origem, os usos e o significado do que ele considera como um movimento literário que não teria um ideário estético, político ou moral rígido.



## Biblioteca Ayacucho

A Biblioteca Ayacucho é um órgão venezuelano, fundado em 1974 por Ángel Rama e José Ramón Medina, que tem se dedicado a publicar textos clássicos latino-americanos com a finalidade de garantir a preservação e a difusão da memória da América Latina. Atualmente, a maior parte do seu acervo pode ser consultada *on-line* e baixado gratuitamente no *site*: <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/>.

Uma das importantes contribuições do autor para o estudo do *Boom* foi recolher e analisar a opinião de parte dos escritores que fizeram o movimento. Os depoimentos são lidos comparativamente, com o obje-

tivo de demonstrar que, para uma compreensão ampla do fenômeno, as múltiplas visões sobre o *Boom* devem ser entendidas como complementares, e não como excludentes.

Mario Vargas Llosa, por exemplo, enfoca o assunto por um ângulo da criação e do consumo literário. Diz o autor:

o que se chama *Boom* e que ninguém sabe exatamente o que é, eu particularmente não sei, é um conjunto de escritores, também não se sabe exatamente quem são, já que cada um tem a sua própria lista, que adquiriram de maneira mais ou menos simultânea no tempo, certa difusão, certo reconhecimento por parte do público e da crítica (RAMA, 2005, p. 167, tradução nossa).

Julio Cortázar, em seus posicionamentos, contesta a argumentação de que o *Boom* foi um produto editorial, apontando, ao contrário, para a aparição de um novo público leitor, que finalmente buscava e encontrava sua identidade na literatura. Diz o autor:

o que é o *Boom* se não a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latino-americano de uma parte da sua própria identidade? No fundo, todos os que, por ressentimento literário (que são muitos) ou por uma visão estreita da política de esquerda, qualificam o *Boom* como manobra editorial esquecem que o *Boom* (estou começando a me cansar de repetir isto) não o fizeram os editores, sim os leitores, e quem são os leitores senão o povo da América Latina? (RAMA, 2005, p. 169, tradução nossa).

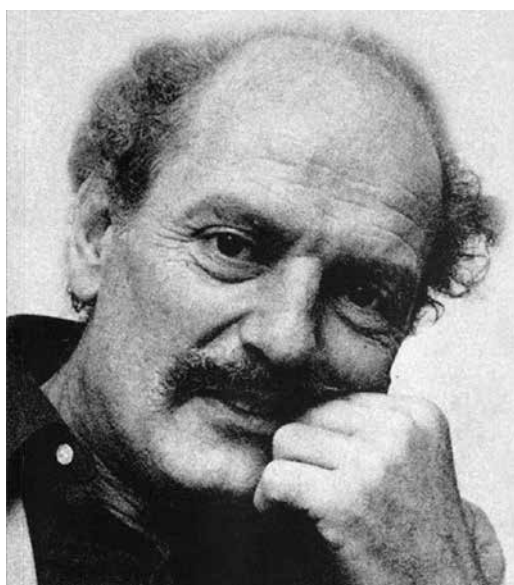
Outra importante contribuição de Rama foi discutir a participação fundamental das editoras, do mercado e dos concursos e prêmios literários na construção do *Boom*. Ao lado da grande capacidade criativa dos escritores, havia, portanto, editoras que propiciaram a publicação de obras novas e difíceis.

Rama, entretanto, faz uma diferença entre editoras culturais e as empresas comerciais. As primeiras teriam publicado livros de alta qualidade artística, mas de pouco público, enquanto as segundas, as multinacionais do livro, publicavam apenas livros de fácil consumo e de grande público. As culturais, portanto, estariam mais preocupadas com o desenvolvimento da literatura e, por isso, ao final da década de 1970, estavam quase todas arruinadas financeiramente, enquanto as multi-

nacionais teriam reduzido e comprometido a autonomia editorial da América Latina por publicarem exclusivamente um tipo de narrativa de fácil consumo.

Entretanto, como afirma Rama, o êxito de vendas, especialmente entre 1962-1972, possibilitou a reimpressão de obras, inclusive de outros autores que, no seu momento de lançamento, não obtiveram grande repercussão. Dessa forma, o *Boom* não era exclusivamente uma produção nova, mas era também a acumulação, em uma só década, de uma produção de quase 40 anos, que até então era conhecida apenas por uma pequena elite letrada.

Outra importante contribuição do crítico uruguaio foi o debate sobre os discursos críticos sobre o *Boom*, que estabeleceram datas e limites temporais para o fenômeno, que elaboraram listas de autores, que discutiram as cifras financeiras, etc. Rama, nessa análise, percebeu que o *Boom* não só mobilizou todos os setores da crítica (jornais, revistas, críticos profissionais, escritores e acadêmicos), mas também despertou tantos discursos apaixonados quanto discursos odiosos, tendo como ponto mais alto dessa tensão a definição de quem são os autores do *Boom*.



**Figura 10.3:** Ángel Rama foi um dos mais importantes críticos e ensaístas literários da América Latina, ao lado de nomes como os do brasileiro Antônio Cândido e do mexicano Octavio Paz, entre outros.

Fonte: <http://blog.revistacoronica.com/2015/06/angel-rama-y-la-originalidad-en-america.html>

Por fim, o autor percebe que as tentativas de elencar critérios de pertencimento ao *Boom* giravam quase sempre em torno de três problemáticos fatores de seleção e exclusão, que às vezes se combinavam ou não. Seriam eles: o gênero literário, o sucesso de vendas e o critério estético.

Seguindo o critério de gênero literário, o *Boom* se aplicaria apenas à narrativa, por mais sucesso que determinado autor tenha feito em outros gêneros. Rama considera essa classificação redutora e empobrecedora, visto que a obra poética de Pablo Neruda ou a obra ensaística de Octavio Paz, ainda que tenham vendido mais do que muitas obras narrativas, não seriam consideradas como parte do *Boom*.

Seguindo o critério do sucesso de vendas, fariam parte do Boom apenas narradores que ostentassem este sucesso, o que seria um critério, portanto, apenas quantitativo. Rama demonstra que a proposta é inviável, visto que cada contexto social, cada país, apresenta cifras e listas de autores próprias, algumas das vezes contraditórias.

Seguindo o critério estético, as obras do *Boom* passariam por um processo seletivo que determinaria valores estéticos próprios a essas narrativas. Rama reclama aqui da falta de objetividade desse critério, além disso, alega que a excelência artística não explicaria por si só o *Boom*.

Para o crítico, portanto, o *Boom* se explicaria a partir de uma leitura complementar destas múltiplas visões dos seus escritores, da participação das diferentes editoras e da disputa apaixonada e mobilizadora da crítica e dos leitores.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista a um documentário, produzido pela TV Ciudad, sobre a vida do autor. Em seguida, assista a uma entrevista com ele (em 1983), na qual há uma importante análise sobre a literatura latino-americana.

Documentário disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=DOQw4Lomvvc>

Entrevista disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=XmDCiJVEtcE>

---

---

### Atividade 3

---

---

#### Atende ao objetivo 1

Quais são as principais colaborações de Ángel Rama para o estudo do *boom*?

---

---

---

---

#### Resposta comentada

Ángel Rama tinha o objetivo, com o seu ensaio, de traçar um perfil definitivo do *Boom*, para isso, ele retomou discussões de outros críticos. Pondo essas múltiplas visões em diálogo, Rama tratou de pensá-las não de forma excludente, mas complementar. Assim, ele analisa a opinião de alguns dos autores do movimento, discute a participação das editoras e do mercado literário, além de fazer um balanço sobre as diferentes visões da apaixonada crítica literária, discutindo inclusive os critérios de pertencimento normalmente utilizados para elencar os narradores do *Boom*.

---

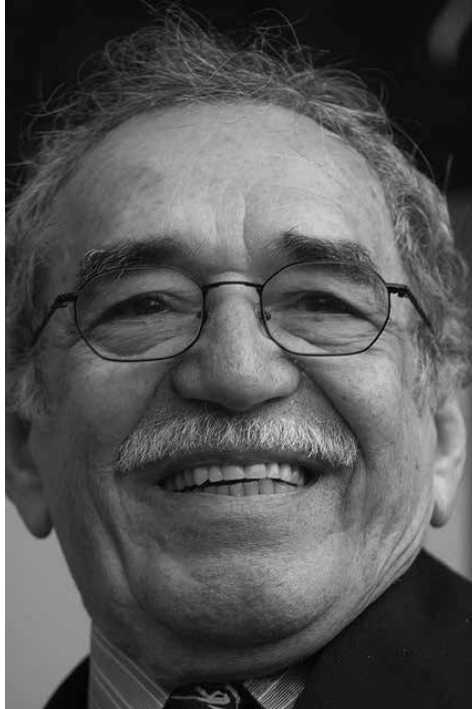
---

---

### Cem anos de solidão

Gabriel García Márquez, o *Gabo*, foi um dos poucos escritores do mundo que conseguiu, ao mesmo tempo, elogios da maior parte do público e da crítica literária, aliado a um grande êxito comercial. Em 1982, Gabo, pelo conjunto da sua obra, tornou-se o primeiro e único colombiano e o terceiro latino-americano a receber o Prêmio Nobel de Literatura. O autor ainda teve mais de 20 obras transpostas para o cinema e ganhou muitos outros prêmios.





**Figura 10.4:** Com *Cem anos de solidão*, Gabriel García Márquez torna-se uma referência não só do *boom* literário latino-americano, mas também do realismo mágico.

Fonte: <http://www.clicknecesario.com/macondo-y-la-musica-inspirada-en-gabriel-garcia-marquez/10953/>

*Cem anos de solidão* (1967) é considerada por muitos críticos e escritores, entre eles o peruano Mario Vargas Llosa e o uruguaio Mario Benedetti, como a mais representativa obra dos autores do *Boom*, não só pela grande quantidade de leitores e de traduções, mas também pela grande quantidade de estudos críticos sobre o romance. O livro, que se divide em 20 capítulos, narra a fundação, o apogeu e a decadência da cidade fictícia de Macondo e da família Buendía, ao longo de suas sete gerações.

O romance, entretanto, não só é representativo do *Boom*, mas também da proposta estética do **realismo mágico**. Ainda que Gabo não a tenha criado, foi com *Cem anos de solidão* que se consolidou na América Latina a tradição estética do realismo mágico. O livro, cuja proposta estética valoriza a imaginação e a fantasia, problematiza o projeto de racionalidade da modernidade, que afasta tudo que não pode ser explicado pela lógica cartesiana. Nessa nova proposta de narrar a realidade, as leis do racionalmente verificável convivem com o mito e a fantasia sem se chocarem.

O termo **realismo mágico** foi utilizado pela primeira vez, na América Latina, pelo crítico venezuelano Arturo Úslar Pietri, em 1947, para se referir ao “novo conto venezuelano”. Assim, desde os anos 1950, a crítica tem utilizado o termo para falar de um tipo de romance onde ficção e realidade convivem de forma naturalizada, onde o insólito ou estranho é visto como algo cotidiano ou comum para os personagens. Temos, portanto, uma narração onde o empírico e o verificável racionalmente convivem com o sonho, o insólito, a oralidade, o mito, etc. Por fim, trata-se de um procedimento estético em que a narrativa é geralmente clara e precisa.

O narrador, que no romance se aproxima da linguagem oral, ao relatar os acontecimentos sem fazer diferença entre o real e o fantástico, sem valorar tais acontecimentos, termina por naturalizá-los. Dessa forma, o insólito, o fantástico, pode ser um problema para os leitores, mas não para os personagens, visto que os acontecimentos estão inseridos em seu cotidiano. Para entrar no mundo desses personagens é preciso, portanto, aceitar o convite ao inverossímil, sem precisar buscar explicações.



## Real maravilhoso

Existe também o termo “real maravilhoso”, utilizado pela primeira vez pelo escritor cubano Alejo Carpentier no prefácio do seu livro *El reino de este mundo*, em 1949. Enquanto no realismo mágico não se explicam os acontecimentos extraordinários, visto que a narrativa é suficiente, no real maravilhoso é preciso justificá-los a partir da racionalidade, da credibilidade e da verossimilhança.

Assim, enquanto no realismo mágico há uma suspensão dos juízos de valor ou de interpretações da realidade, no real maravilhoso o discurso narrativo se propõe a partir da reflexão, da lógica e da argumentação explicativa. Não é, portanto, uma estética e não tem limites cronológicos, mas ostenta uma prosa barroca hiper-adornada, que provém das raízes culturais indígenas e africanas.

Trata-se, por fim, de um conceito ontológico, na medida em que se refere a um modo de ser de uma determinada realidade e que busca determinar as características fundamentais da existência e da realidade.

*Cem anos de solidão* postula, então, uma outra forma de realismo onde a peste de insônia e a peste de esquecimento, o diálogo entre vivos e mortos, o dilúvio de mais de quatro anos, a chuva de flores amarelas, a subida da personagem Remedios ao céu, etc. fazem parte da vida cotidiana, assim como também o fazem a guerra, os massacres contra trabalhadores, o autoritarismo, etc. Vejamos, então, um trecho do livro:

Foi Aureliano quem concebeu a fórmula que haveria de defendê-los durante vários meses das evasões da memória. Descobriu-a por acaso. Insone experiente, por ter sido um dos primeiros, havia aprendido à perfeição a arte da ourivesaria. Um dia estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou o nome dela. Seu pai disse a ele: “bigorna”. Aureliano escreveu o nome num papel que grudou com goma na base da bigorninha: *bigorna*. Assim, teve certeza de não esquecê-lo no futuro. Nem lhe ocorreu que aquela havia sido a primeira manifestação do esquecimento, porque o objeto tinha um nome difícil de lembrar. Mas poucos dias depois descobriu que tinha dificuldade para se lembrar de quase todas as coisas do laboratório. Então marcou-as com os respectivos nomes, de maneira que bastava ler a inscrição para identificá-las. [...] Com um galho de hissopo com tinta, marcou cada coisa com seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, caçarola*. Foi até o curral e marcou os animais e as plantas: *vaca, bode, porco, galinha, aipim, inhame, banana*. Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar o dia em que as coisas seriam reconhecidas por suas inscrições, mas ninguém se lembraria de sua utilidade. Então foi mais explícito. O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma mostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: *Esta é a vaca, e deve ser ordenhada todas as manhãs para que produza leite, e o leite deve ser fervido para ser misturado com o café e fazer café com leite*. E assim continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que fugiria sem remédio quando fosse esquecido o valor da letra escrita (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 88-89).

Por fim, podemos dizer que *Cem anos de solidão* influenciou uma geração de outros escritores, consolidou uma nova estética, divulgou a literatura latino-americana mundialmente, mas, especialmente, o romance de Gabo influenciou culturalmente toda uma região, mudando os hábitos de leitura e repercutindo enormemente em outras artes, especialmente, nesse caso, no teatro e na música.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você faça três atividades extras relativas ao romance *Cem anos de solidão*. Primeiro, assista a uma divertida entrevista concedida por Gabo à televisão colombiana, no final dos anos 1970, em que o autor relata o processo de escrita do livro.

Em seguida, assista ao filme de animação *Cien años de soledad* realizado pelo mexicano Marco Romero Matías e, por fim, escute a música *Los cien años de Macondo*, composta pelo peruano Daniel Camino Canseco e cantada pelo colombiano Rodolfo Aicardi. Observe também que as distintas nacionalidades desses artistas dão uma dimensão da importância do romance para a cultura popular e erudita do continente latino-americano.

Entrevista disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=hB3OIMGOBR4>

Filme disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=FsxVy6xNX1Y>

Música disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QONT5GJHt0Y>

---

---

---

---

---

---

### Atividade 4

---

---

---

---

---

---

#### Atende ao objetivo 2

Qual a importância do livro *Cem anos de solidão* para a história da literatura latino-americana?

---

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

O romance de Gabo não só consolidou o *boom* literário latino-americano pelo seu sucesso de público e de crítica, o que o levou a receber o Prêmio Nobel de Literatura, mas principalmente consolidou na América Latina o procedimento estético que ficou conhecido como realismo mágico, por misturar razão e fantasia, o empírico e o mito, sem que esses elementos se chocassem. Ao contrário, eram inseridos na narrativa de forma naturalizada.

---

---

---

---

---

---

### Conclusão

Se, como vimos, o *boom* latino-americano é um conceito de difícil definição, visto que ele tem sido utilizado, interpretado e disseminado de muitas e contraditórias formas, a análise que realizamos dos principais teóricos do *Boom* nos permite algumas conclusões ainda que parciais:

- Os diferentes usos do conceito de *Boom* precisam ser vistos de forma complementar, e não de forma excludente.
- Há uma estreita vinculação entre a “nova narrativa latino-americana dos anos 1920 e o *Boom* dos anos 1960.
- A ideia do *Boom* como uma estética não se sustenta, mas sustenta-se como movimento geracional.
- O contexto histórico proporcionou o aumento do número de leitores e de editoras que contribuíram para o *Boom*.
- O aumento de leitores e de editoras são aspectos relevantes, mas o *Boom* não é somente um produto editorial.
- Cada leitor ou crítico literário tem sua lista pessoal do *Boom*, mas os critérios de seleção/exclusão nunca são objetivos.
- O termo está, sim, carregado de etnocentrismo ao indicar um fenômeno de consumo da literatura latino-americana a partir dos grandes centros de poder.
- Houve, sim, uma rica produção literária, contudo, sem as outras condições, o consumo massivo dessas obras não ocorreria.

Complementarmente, o *Boom* se explicaria, portanto, a partir dos atores implicados na sua construção: os (novos) leitores, os autores an-

teriores ao *Boom*, os autores do *Boom*, as editoras (culturais) e todo o aparato crítico literário, dos jornais às universidades, que o discutiu apaixonadamente. Mas, além disso, se explicaria também a partir do seu peculiar momento histórico: as emigrações pós-guerra, o crescimento demográfico e a modernização das grandes cidades, além do aumento do número de escolas, universidades, bibliotecas, livrarias, revistas e jornais.

Esses fatores, portanto, favoreceram especialmente o aumento do número de leitores, o que em última instância terminou por impulsionar o consumo de literatura.

## Resumo

Nesta aula, você teve contato com a discussão do conceito do *Boom* a partir de três importantes críticos e um importante escritor latino-americanos. Os principais pontos estudados até aqui foram:

- os diversos usos da ideia do *boom* latino-americano e a necessidade de analisá-los de forma complementar;
- o pensamento de importantes críticos e escritores sobre o *boom* latino-americano;
- a importância da obra *Cem anos de solidão* para a literatura latino-americana, seja a partir da sua leitura do *boom*, seja a partir da leitura do realismo mágico.

## Informações para próxima aula

Na próxima aula, iniciaremos o estudo de uma das tendências contemporâneas da narrativa hispano-americana, a partir das crônicas do escritor chileno Pedro Lemebel e dos ensaios do escritor argentino Néstor Perlongher. Até lá!

## Referências

DONOSO, José. *Historia personal del Boom*. Santiago: Alfaguara, 1998.

ESTEVES, Antonio; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

JOSET, Jacques. El imposible *boom* de José Donoso. *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, n. 118-119, Pittsburgh, jan.-jun. 1982, p. 91-101. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3685/3856>. Acesso em: 18/05/2018.

RAMA, Ángel. El *boom* en perspectiva. *Signos literarios*, n. 1, Iztapalapa, 2005, p. 161-208.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El boom de la novela hispano-americana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

TROUCHE, André. Boom e Pós-boom. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.



# Aula 9

Tendências contemporâneas:  
a crônica latino-americana

*Livia Maria de Freitas Reis  
Helder Thiago Cordeiro Maia*

## **Meta**

Promover a discussão sobre a crônica latino-americana, primeiramente a partir de quatro textos teóricos sobre o tema, para em seguida experimentar a obra do escritor chileno Pedro Lemebel, um dos mais importantes cronistas latino-americanos dos últimos 30 anos.

## **Objetivos**

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar a contribuição dos principais teóricos para a definição da crônica como um gênero textual literário;
2. avaliar as crônicas de Pedro Lemebel a partir de uma reflexão simultânea entre a estética e as discussões de gênero e de sexualidade.

## Introdução

A teoria literária mais clássica e mais canônica costuma apoiar-se numa distinção relativamente fixa, normativa e didática dos gêneros literários. Afirmar, com isso, a singularidade de cada gênero, tanto pela sua suposta natureza quanto pelo seu suporte ou prestígio. As teorias literárias mais contemporâneas costumam, ao contrário, apostar justamente na não diferenciação e/ou na miscigenação dos gêneros literários.

A crônica, como veremos, perturba as regras normativas dos gêneros textuais pela aproximação que estabelece com outras textualidades. Esse excessivo hibridismo, ainda que não exclusivo da crônica, torna difícil uma definição totalitária do termo. Além disso, as fronteiras textuais, na contemporaneidade, estão sob constante ataque de escritores, que costumam misturar formas e propostas estéticas diferentes.

Os gêneros literários, portanto, não se excluem, mas se hibridizam. De maneira similar, poucos são os escritores que são exclusivamente cronistas, muitos deles são também romancistas e poetas, fato que também influencia nessa miscigenação de gêneros.

Assim, seja qual for o critério adotado na delimitação da crônica, haverá sempre uma impossibilidade de classificação totalizante que sirva a outros textos e autores, visto que a crônica, como uma textualidade historicamente construída, continua sendo atualizada, desconstruída e resignificada.

Por isso, adotamos aqui o conceito de “literatura em campo expandido”, proposto pela pesquisadora e crítica argentina Florencia Garramuño, em seu livro *A experiência opaca. Literatura e desencanto* (2012). Nesse sentido, os diferentes gêneros textuais são lidos como literatura, já que a forma literária atualmente se encontra atravessada e deformada pela pulsão de novas textualidades. Essas novas escrituras, nas quais se incluem a crônica, estão todo o tempo pressionando as fronteiras dos gêneros textuais e produzindo textualidades fortemente híbridas, o que torna essas diferenciações muitas vezes desnecessárias.

Na contemporaneidade há, portanto, uma profanação dos limites estéticos e temáticos da literatura. Contudo, para entendermos essas hibridizações, essas profanações, das formas e dos conteúdos literários, recorreremos aqui aos estudos mais canônicos sobre a crônica, como uma tentativa de entendermos tanto o passado como o presente da teoria literária sobre este gênero textual.

A leitura de teóricos clássicos que se debruçaram sobre o estudo da crônica, desde as suas origens às transformações mais recentes, nos legará um importante panorama crítico e geral sobre o assunto, que será utilizado, em seguida, tanto para desconstruir essa crítica mais canônica quanto para ler e experimentar a obra do escritor chileno Pedro Lemebel.

Nos próximos pontos estudaremos, portanto, os textos:

- Ensaio e crônica, de Afrânio Coutinho (1959);
- A criação literária: prosa, de Massaud Moisés (1967);
- A vida ao rés-do-chão, de Antônio Cândido (1981) e
- A crônica, de Jorge de Sá (1985).

A partir desses textos e de algumas crônicas de Lemebel, problematizaremos o lugar da crônica na contemporaneidade. Além disso, por acreditarmos que um estudo exclusivamente formal de um texto literário termina sempre por descartar os aspectos éticos da obra, discutiremos e analisaremos também a obra do autor chileno a partir das novas teorias de gênero e de sexualidade propostas pelas ciências sociais.

Por consideramos, portanto, que a obra desse autor está constantemente atravessada por essas questões, por consideramos que essas discussões devem fazer parte da formação do professor e por consideramos que esse debate é essencial para uma educação voltada aos direitos humanos, nos propomos também a pensar a literatura a partir de uma perspectiva de gênero e de sexualidade.

Vamos lá?



## **Pesquisa!**

Sugerimos agora que você assista à entrevista da pesquisadora argentina Florencia Garramuño realizada pelo Itaú Cultural, em 2008. Nela a autora fala um pouco do seu interesse pela literatura brasileira e argentina, mas principalmente apresenta as suas primeiras conclusões sobre o conceito de literatura em campo expandido. A entrevista pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=4gHirY3dOVw>.

---

## Afrânio Coutinho



**Figura 11.1:** O baiano Afrânio Coutinho foi um importante professor, crítico literário e ensaísta. Autor e organizador de mais de 30 livros, foi membro da Academia Brasileira de Letras.

Fonte: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/coutinh1.jpg>

Em *Ensaio e crônica*, de Afrânio Coutinho, de 1959, Afrânio Coutinho começa sua análise a partir da etimologia da palavra, cuja raiz grega *khronos* significa tempo, em seguida compara os diferentes conceitos dicionarizados do termo *crônica* em diferentes línguas e épocas. A partir daí, extrai semelhanças e também constata as mudanças do conceito ao longo do tempo: o que começa como um gênero textual sobre a história e o tempo cronológico passa a ser um gênero jornalístico e, por fim, torna-se um gênero literário híbrido.

O autor analisa também o lugar da crônica na história, assim como o papel desempenhado por alguns escritores e cronistas. Em seguida, a partir da concepção estética, divide todos os gêneros literários em dois grupos: *a priori*, a crônica (juntamente com o ensaio, o discurso, a carta, as memórias, etc.) faria parte do grupo em que os autores se utilizam de um método para atingir os leitores sem o uso de artifícios linguísticos; o outro grupo, que tem a poesia e o romance como modelos, faz o uso de artifícios e jogos de linguagem.

A crônica seria, portanto, um gênero literário autônomo que pode vir a ter um elevado valor estético, ainda que a maior parte da sua produção seja marcada pela efemeridade do jornal (contudo, não nos adentraremos na discussão da autonomia literária, pois trata-se de uma discussão prévia da teoria literária, de nível introdutório). Essa ambiguidade entre jornalismo e literatura, entretanto, seria resolvida pelo “talento do escritor” de se libertar da condição de efemeridade própria do jornalismo e de explorar as virtuosidades da língua e do seu estilo, utilizando-se de uma linguagem estilisticamente elaborada, capaz de se apropriar de recursos narrativos e ficcionais.

De acordo com Coutinho, a crônica seria um gênero cujas principais características seriam flexibilidade, irregularidade e subjetividade temáticas. A partir disso, o autor identifica *cinco subgêneros da crônica*, ainda que a classificação não seja estanque e haja tendência à mistura de tipos:

- A crônica-narrativa, que se desenvolve em torno de uma história ou episódio, aproximando-se do conto.
- A crônica-metafísica, constituída por reflexões de cunho filosófico.
- A crônica-poema-em-prosa, que possui conteúdo essencialmente lírico.
- A crônica-comentário, que relata diferentes acontecimentos.
- A crônica-informação que divulga fatos e tece breves comentários sobre estes.

Por fim, o autor ainda tece alguns comentários sobre as relações entre a crônica e o ensaio, que será um dos temas da nossa próxima aula. Para Coutinho, os gêneros se confundem, já que ambos são dissertações de curta extensão, que dão a ideia de um texto inacabado. A crônica, entretanto, seria caracterizada por uma linguagem oral, familiar e pela forte presença da subjetividade do autor; enquanto o ensaio se aproximaria mais de um estudo reflexivo.



## **Pesquisa!**

Sugerimos agora que você assista à reportagem produzida pela TV UFRJ sobre o evento em homenagem ao centenário do crítico literário Afrânio Coutinho, fundador e primeiro diretor da Faculdade de Letras da UFRJ, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytXn-j9mRqo>.

### **Atividade 1**

#### *Atende ao objetivo 1*

A partir de Afrânio Coutinho, aponte quatro características da crônica.

---

---

---

---

---

#### **Resposta comentada**

De acordo com o autor, a crônica seria um gênero autônomo, mas de textualidade híbrida entre o jornalismo e a literatura; de curta extensão, com ideia de texto inacabado; com linguagem oral e familiar; com forte presença da subjetividade do autor e com flexibilidade e irregularidade temática.

---

---

---

## Massaud Moisés



**Figura 11.2:** Massaud Moisés é um importante professor, pesquisador e crítico literário especializado em literatura portuguesa.

Fonte: [http://www.academiapaulistadeletras.org.br/images/conteudo/ACAD\\_27\\_8l6w7g8j7t.jpg](http://www.academiapaulistadeletras.org.br/images/conteudo/ACAD_27_8l6w7g8j7t.jpg)

Assim como Afrânio Coutinho, o crítico literário Massaud Moisés começa seu texto –*A criação literária: prosa* (1967) – historicizando a origem do termo crônica. De acordo com o autor, o termo tem origem no vocábulo grego *chrónos* e no latim *chronica*, onde ambos designavam uma relação de acontecimentos ordenados segundo uma sequência cronológica. A crônica, portanto, cuja origem é historiográfica, teria como objetivo o registro de eventos, contudo, sem interpretá-los. Moisés também aponta para as diversas mudanças de sentido ocorridas ao longo dos séculos que terminam por desembocar na concepção moderna, em que a crônica assume um caráter estritamente literário e beneficia-se da difusão da imprensa, aderindo ao jornal.

Em seguida, o autor faz uma importante distinção entre textos escritos para os jornais e textos escritos nos jornais. Os primeiros são substituídos e esquecidos diariamente a cada nova edição, enquanto os segundos encontram no jornal apenas um suporte de comunicação, no qual a textualidade nem é apenas informativa e nem necessariamente dialoga com as notícias diárias. Como explica o autor, um poema, um conto, um ensaio, uma peça de teatro, etc., publicados em um jornal, fragmentariamente ou em sua totalidade, poderiam, facilmente, utilizar outro suporte de publicação.



Nesse sentido, a crônica oscilaria entre uma textualidade para o jornal e uma textualidade no jornal. Oscila, portanto, entre a reportagem e a literatura, entre o relato supostamente impessoal de um acontecimento e a recriação do cotidiano por meio da fantasia. Assim, ainda que se destine à publicação e ao consumo diário e ainda que se alimente do cotidiano, a crônica não visa meramente a informação, ao contrário, visa transcender o dia a dia. O cronista ambiciona ao poeta, não ao jornalista, mas, diferentemente do poeta, responde ao cotidiano com a velocidade de um jornalista.

A crônica, dessa forma, utiliza ingredientes propriamente literários que não estão presentes no jornalismo (por exemplo, o humor). Além disso, o foco narrativo da crônica situa-se quase sempre na primeira pessoa do singular. A impessoalidade jornalística, portanto, é rejeitada pelo cronista, já que é a sua visão do mundo que importa ao leitor. A linguagem, entretanto, é direta, espontânea e jornalística, mas não deixa de manusear as possibilidades metafóricas e poéticas da linguagem.

A oralidade, a brevidade, o diálogo com o leitor e o uso de temas do cotidiano seriam outras características da crônica. Moisés, entretanto, insiste na efemeridade como uma característica da crônica. Afirma, assim, que o gênero resiste mal ao livro, pois está destinado ao consumo diário, ao contrário das outras textualidades literárias, e, ao ser lida em sequência, perde um pouco da degustação do imprevisto cotidiano.

De acordo com o autor, a atenção que a crônica recebe atualmente da crítica e da historiografia literária não se deve exclusivamente às qualidades literárias presentes, mas principalmente à publicação do gênero em livro. Massaud Moises aponta, então, para a existência de dois tipos de crônica:

- a crônica-poema, que seria uma prosa emotiva que se aproxima do verso, que denuncia tanto a simbiose entre os dois gêneros quanto a ausência de barreiras fixas da crônica;
- a crônica-conto, na qual o cronista narra um acontecimento de forma semelhante ao conto, uma narrativa, portanto, que transborda o cotidiano.

Por fim, o autor ainda estabelece uma diferença entre a crônica e o ensaio. De acordo com Moisés, ambas se caracterizam pela subjetividade, no entanto, enquanto o ensaio visa convencer o leitor sobre um determinado assunto, a crônica repele qualquer intenção de convencimento ou de produção de verdade.

---

---

## Atividade 2

---

---

### *Atende ao objetivo 1*

A partir da leitura de Massaud Moisés, aponte três diferenças entre a crônica e o jornalismo.

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

Segundo Moisés, enquanto a reportagem ambiciona um relato impessoal de um acontecimento, a crônica recria o cotidiano por meio da fantasia, mantendo o foco narrativo no cronista, rejeitando, portanto, a impessoalidade jornalística; enquanto o jornalismo visa a informação, a crônica intenciona transcender o meramente informativo. Além disso, a crônica utiliza-se de possibilidades poéticas e metafóricas que a reportagem não utiliza, ainda que ambas utilizem uma linguagem direta e jornalística.

---

---

---

## Antônio Candido



**Figura 11.3:** O sociólogo Antônio Candido, provavelmente, o mais importante crítico literário brasileiro, é ganhador dos prêmios Jabuti (1965 e 1993), Machado de Assis (1993), Camões (1998) e Alfonso Reyes (2008).

Fonte: [https://boitempoeditorial.files.wordpress.com/2013/05/13-05-17\\_antonio-candido\\_10-livros-para-conhecer-o-brasil.jpg](https://boitempoeditorial.files.wordpress.com/2013/05/13-05-17_antonio-candido_10-livros-para-conhecer-o-brasil.jpg)

O crítico literário Antônio Candido começa o seu artigo –*A vida ao rés-do-chão* (1981) – com uma análise histórica da crônica, relacionando sua origem moderna ao folhetim do século XIX e ao jornalismo que tornou a crônica um gênero cotidiano nas letras latino-americanas.

Um importante traço distintivo da análise de Candido é a afirmação de que a crônica é um gênero menor no sistema literário. Esta afirmação, segundo o crítico, pode ser constatada tanto através da ausência de cronistas como vencedores do Prêmio Nobel de Literatura quanto pela ausência de uma literatura feita exclusivamente de grandes cronistas.

Entretanto, mesmo desempenhando um papel de menor prestígio e importância no conjunto da literatura, a crônica favorece uma leitura humanizada do seu tempo, uma leitura que pode levar a uma importante crítica social, visto que a leveza, a simplicidade da linguagem, a oralidade, a temática, a brevidade e a acessibilidade permitem uma comunicação mais fácil e direta com o cotidiano.

Além disso, a crônica utiliza-se de temas menores, cotidianos, mas faz desses temas miúdos uma possibilidade de leitura repleta de beleza e de singularidades que eram antes inimagináveis. O cronista, portanto, não escreve do alto da montanha, mas da simplicidade do chão e da poeira do cotidiano, transformando a literatura em intimidade com o

leitor. Aos fatos cotidianos, a crônica moderna acrescenta importantes doses de humor e, assim, ensina divertindo.

Candido finaliza o seu artigo recriando uma tipologia do gênero, sem aprofundar muito nas diferenças textuais que propõe. Assim, teríamos:

- a crônica-diálogo, quando cronista e interlocutor trocam pontos de vista e informações;
- a crônica-narrativa, quando a crônica possui alguma estrutura ficcional, aproximando-se do conto;
- a crônica-poética, quando o cronista divaga sobre temas fazendo associações;
- a crônica-anedótica, quando o humor é um traço marcante.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista a uma reportagem realizada em 2008 pelo programa *Entrelinhas*, da TV Cultura, sobre a vida e a obra do crítico literário brasileiro Antônio Cândido, que na época estava comemorando os seus 90 anos de vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xq-b8uYbDcA>.

## Atividade 3

### Atende ao objetivo 1

Qual o significado de “gênero menor” atribuído por Antônio Candido à crônica?

---

---

---

---

**Resposta comentada**

Antônio Candido com essa afirmação refere-se ao fato de que a crônica não possui tanto prestígio e importância no sistema literário como possuem outros gêneros. Nesse mesmo sentido, a crônica também é um “gênero menor” porque costuma tratar de temas cotidianos e efêmeros. Isso não a impede, entretanto, de mostrar a beleza dos temas menores, assim como suas características também facilitam o diálogo com o leitor.

---

---

---

**Jorge de Sá**

Assim como os outros autores, Jorge de Sá também começa seu texto – *A crônica* (1985) – com uma historicização do gênero crônica. Entretanto, indo um pouco mais longe no passado histórico, ressalta a importância da crônica na fundação das letras brasileiras e latino-americanas.

Segundo Sá, a literatura nessa região nasce das crônicas dos primeiros colonizadores. Em seguida, o crítico analisa algumas características da crônica atual: o registro do circunstancial, o híbrido entre jornalismo e literatura, a brevidade textual, a elaboração a partir das urgências do cotidiano e, por fim, o uso de uma sintaxe mais próxima da oralidade.

Enquanto textualidade marcada pelo circunstancial, a crônica não se produz em uma única direção, ao contrário, explora qualquer tema e hibridiza-se com outros gêneros. Isso explicaria, segundo o autor, as diferentes tipologias e subgêneros atribuídos normalmente à crônica.

A crônica é um gênero híbrido, como apontam todos os outros críticos. Entretanto, Sá chama atenção para o fato de que a publicação em jornal continua a moldar o gênero, seja limitando o cronista aos interesses ideológicos do jornal, dos anunciantes ou dos leitores, seja limitando o tamanho da crônica, impondo um número restrito de toques.

Além disso, o cronista de jornal também atende às urgências das redações de jornal e visa também a um leitor apressado, que lê quase sempre nos intervalos das obrigações cotidianas. Talvez por isso, a sintaxe da crônica se pareça mais com uma conversa entre amigos, próxima da oralidade, o que não significa, entretanto, falta de elaboração. O cronista não deixa de reelaborar o cotidiano e a sintaxe, através da reflexão e do diálogo com o leitor, o que termina por equilibrar a relação entre a oralidade e a literatura.

Sá também chama atenção para a publicação de crônicas em livros, o que modifica alguns aspectos do gênero textual no que diz respeito, por exemplo, à durabilidade, visto que são, em geral, selecionadas as crônicas que ainda resistem à passagem do tempo. Além disso, modifica o público a que está destinado, pois deixa de ser um leitor apressado do jornal e passa a ser um leitor mais solitário do livro.

Por fim, o autor estabelece algumas semelhanças e diferenças entre a crônica e o conto. Segundo Sá, ainda que as fronteiras entre ambos sejam bem próximas, a linha divisória é a densidade do conto. Enquanto o contista mergulha na construção de personagem, tempo, espaço, etc., o cronista age de maneira mais solta, sem se colocar necessariamente na pele de um narrador: quem narra a crônica é o próprio autor, enquanto que quem narra o conto é um narrador, que não deixa de ser um personagem ficcional.

#### **Atividade 4**

##### **Atende ao objetivo 1**

Segundo Jorge de Sá, como o jornal interfere ainda hoje na crônica?

---



---



---



---



---

##### **Resposta comentada**

O cronista que está vinculado a um determinado jornal se submete não só ao número de toques que lhe é destinado, forçando o gênero a se manter como uma narrativa curta, mas, além disso, o suporte jornalístico vincula e limita o cronista aos interesses ideológicos dos editores, dos anunciantes e do público. A velocidade com que precisa ser produzida, assim como a velocidade com que é consumida também interferem na sintaxe da crônica, o que favorece, portanto, a oralidade, que não deixa, entretanto, de ser elaborada.

---



---



---

## A crônica de Pedro Lemebel

Pedro Lemebel, escritor e performer chileno cuja obra aborda principalmente as dissidências artísticas e políticas, assim como as dissidências de gênero e de sexualidade, a partir de referências autobiográficas, publicou oito livros de crônica e um romance, além de ter colaborado com crônicas para jornais e revistas e de ter conduzindo um programa de rádio.

Lemebel foi criado entre um precário acampamento à beira do rio Mapocho, o Zanjón de la Aguada, e um bairro de conjuntos habitacionais populares cedidos pelo governo, na Avenida Departamental, e fez desses dois lugares não só um tema e um espaço geográfico que atravessam sua obra, mas uma estética literária. O barro, a sobrevivência e o gosto do rio Mapocho, assim como a poeira, os cheiros e os sons dos conjuntos habitacionais produzem na obra de Pedro Lemebel um barroco na linguagem que vem principalmente dessa língua proletária, marginal e travestida através da qual o autor se construiu.

Formado pela Universidade do Chile como professor de Artes Plásticas, mas expulso do mercado de trabalho pela sua performatividade homossexual e afeminada, Lemebel funda, junto ao poeta e artista Francisco Casas, o duo performático Las Yeguas del Apocalipsis, em 1987, cujas intervenções artísticas durante a ditadura militar sacudiram a política chilena a partir da arte e do cruzamento entre travestimento e direitos humanos. A dupla realizou aproximadamente 20 intervenções e extinguiu-se em 1995, ano da publicação do primeiro livro do autor: *La esquina es mi corazón: crónica urbana*.



**Figura 11.4:** As duas Fridas, com Lemebel e Casas.

Fonte: [http://www.elmostrador.cl/media/2015/03/lasdosfridas\\_816x428.jpg](http://www.elmostrador.cl/media/2015/03/lasdosfridas_816x428.jpg)

As duas Fridas foi tanto uma sessão de fotografias (1989) quanto uma instalação-performance (1990), onde os autores Pedro Lemebel e Francisco Casas se travestiram e recriaram a imagem do quadro original de Frida Kahlo com o objetivo de discutir gênero e política.

Para que possamos ter uma visão mais ampla do conjunto da obra de Pedro Lemebel, discutiremos, em seguida, algumas crônicas que estão espalhadas por seis diferentes livros e que cobrem mais de 20 anos da obra do autor. Utilizaremos, portanto, textos dos livros:

- *La esquina es mi corazón: crónica urbana* (1995), uma recopilación de 19 crônicas publicadas no início da década de 1990, em revistas e jornais, nas quais o cronista cria um ponto de vista a partir da pobreza e da homossexualidade, discutindo os circuitos eróticos dos desejos dissidentes e a relação desses espaços com a nova democracia.
- *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), cujo título se refere a um verso de uma canção de tango e que está dividido em cinco capítulos e 31 crônicas. Os principais temas discutidos são: como as dissidências de gênero e de sexualidade se relacionaram com a ditadura e com a propagação do HIV, as resistências e os novos arranjos familiares construídos a partir desse lugar da violência institucional e da precariedade médica, além da marginalidade e exclusão sofrida pelas travestis.
- *De perlas y cicatrices* (1998), uma recopilación de 71 crônicas que foram originalmente lidas no programa de rádio *Cancionero*, apresentado pelo autor. A maior parte das crônicas, que está dividida em oito capítulos, trata de pessoas e instituições que contribuíram para o golpe militar ou que contribuíram para a manutenção da ditadura, mas também relembra pessoas que ou lutaram contra o golpe militar e/ou lutaram contra a ditadura.
- *Zanjón de la Aguada* (2003), cujo título se refere ao precário lugar onde morou o autor, está dividido em sete capítulos, 50 crônicas e 30 fotos que se relacionam com as crônicas. O principal tema é a cidade de Santiago e seus habitantes. Ao redor deste assunto, gravita uma rede de outros assuntos: as relações afetivas, as habitações precárias, o sistema educacional, os menores abandonados, a relação com os militares, etc.
- *Adiós Mariquita linda* (2004), livro que mais problematiza as fronteiras entre gêneros textuais. Nele se mistura o que tradicionalmente conhecemos como crônicas, cartas, fotografias, desenhos, uma sinopse de um romance e um glossário. Da mesma forma, os temas



são variados; fala-se tanto sobre a relação entre a ditadura e os dissidentes de gênero e sexualidade quanto sobre a história chilena e a censura democrática.

- *Háblame de amores* (2012), que está dividido em 10 sessões, inclui 54 crônicas e algumas fotografias. Os principais temas são: viagens pelo mundo, perdas afetivas, museus e circuitos de arte, performances, abusos sexuais, heteronormatividade e alguns textos autobiográficos.

## *Háblame de amores*

Uma das características apontadas anteriormente como constitutivas da crônica é o foco narrativo em primeira pessoa do singular, cujo interesse maior é revelar parte da subjetividade do cronista. É verdade que esta é uma característica que atravessa a maior parte das crônicas de Pedro Lemebel, contudo há uma exacerbação tanto da subjetividade do autor quanto de sua biografia no capítulo final do livro *Háblame de amores*, cujo título é “Palabras de cierre”.

Escolhemos, portanto, analisar as crônicas “Cómo olvidar tu pelo”, “Las manitos arañadas” e “Yo quiero mi bandera, planchadita, planchadita, planchadita” com o objetivo de dialogarmos mais com a biografia do autor. Obviamente, não tomamos o discurso cronístico como um discurso de produção absoluta de verdade, visto que qualquer escrita está atravessada pela ficção.

Entretanto, interessa-nos pensar como Lemebel constrói um discurso público sobre si mesmo que termina por ser entendido como a verdade sobre o autor. Escolhemos começar a análise da crônica lemebeliana por este ponto porque consideramos que a vida literária do autor, além dessa reescrita sobre si mesmo, em alguma medida, dialoga e explica a sua produção literária.

Analisaremos, portanto, textos que falam da calvície do escritor ao mesmo tempo em que fala sobre a figura do intelectual, o patriotismo e a cultura mapuche, além de crônicas que relatam a formação intelectual do escritor e a formação da sua subjetividade marcada pela violência homofóbica no espaço escolar.

Em “Cómo olvidar tu pelo”, crônica que oscila entre um diálogo com o leitor e um diálogo com uma amiga mapuche, o narrador começa lembrando do seu cabelo de adolescente a partir de uma canção que ele diz estar escutando. Em seguida, relata-nos as dificuldades para comprar

um xampu da Wella, assim como nos conta sobre um aviso da amiga mapucheque relaciona a queda de cabelo ao constante pentear. Nesses três pontos, o narrador situa-se, portanto, a partir da calvície, da precariedade financeira e do diálogo com o povo mapuche; características estas que atravessam a vida e a obra do escritor.

Em seguida, o narrador, com a utilização do humor, descreve: o processo da perda gradual de cabelo, as tentativas de retardar o avanço da calvície a partir dos saberes indígenas e médicos, os modos de se pentear para disfarçar parte da calvície, a relação entre a calvície e a hetero e a homossexualidade, a cirurgia de implante, o uso de perucas, a chegada dos cabelos brancos e o não mais se importar com os cabelos.



Nesta crônica, a canção que remete ao cabelo do narrador chama-se *Fuiste mia un verano*, cantada por Leonardo Favio, e pode ser ouvida neste link:

<https://www.youtube.com/watch?v=Og5TIYplPnc>

---

A questão da calvície reaparece na crônica “Yoquiero mi bandera, planchadita, planchadita, planchadita”, onde o autor discute o patriotismo chileno a partir da sua perspectiva de pobreza, de ativista dos direitos humanos e de *performer*, lembrando sua infância pobre, a violência policial e o golpe de estado. O uso que o Estado golpista e ditatorial faz dos símbolos nacionais faz o autor pensar e, consequentemente, rechaçar o lugar desses símbolos na contemporaneidade.

O narrador, entretanto, começa a repensar essa posição de rechaço a bandeiras e símbolos a partir das bandeiras dos movimentos sociais, dos contraculturais, até chegar na bandeira dos piratas e no lenço que usa na cabeça. Assim, Lemebel termina explicando que usa o lenço na cabeça com imagens de caveiras para dizer e lembrar que os seus mortos não saem nunca da sua cabeça e que, por isso, nunca serão esquecidos, seja pela sua escrita, seja pela sua fala, seja pelo seu corpo performático.

A metáfora, portanto, situa a atuação estético-política de Lemebel a

partir do desejo pela condenação dos crimes cometidos pela ditadura, assim como pela luta pela memória daqueles que sofreram as violências e daqueles que cometeram os abusos.

Isso se reflete não só no trabalho de *Las Yeguas del Apocalipsis*, onde os autores desafiavam com o corpo e com a vida o *status quo* das instituições artísticas e macropolíticas, mas também numa série de crônicas que atingem seu ápice no livro *De perlas y cicatrices*, onde o autor analisa personagens das artes, da literatura, da política e das mídias que apoiaram o golpe e a ditadura.



**Figura 11.5:** “Mis muertos los llevo siempre en la mente” (LEMEBEL, 2013, p. 282).

Fonte: [http://www.eldinamo.cl/wp-content/uploads/2015/01/167823886\\_1280x720-574x322.jpg](http://www.eldinamo.cl/wp-content/uploads/2015/01/167823886_1280x720-574x322.jpg)

Em “Las manitos arañadas”, o narrador fala sobre o ensino profissionalizante como destino da sua classe social e da inacessibilidade dessa parte da população às universidades. Além disso, relata o seu caminhar afeminado por aquelas instituições de saber/poder e da consequente e reiterada homofobia exercida por alunos e professores. Vejamos um trecho:

Si yo era apenas un niño de once años del cual se burlaba todo el curso. Si yo, tan jilguero inocente, no sabía por qué reían. Y el señor Freddy Soto no tenía compasión, no tenía piedad imitando mi amujerado hablar nervioso cuando me gritaba que hablara como hombre, que me parara como hombre, que ese colegio industrial era solo para hombres, como mis compañeros, a los que él desafiaba a darse golpes hasta sangrar para demostrar la virilidad. Y después jugaba con ellos a tocarme la oreja para delatar mi cobardía mariquita (LEMEBEL, 2013, p. 261).

A seguir, apresentamos uma possibilidade de tradução:

Se eu era apenas um garoto de 11 anos o qual todo o curso ridicularizava. Se eu, tão pintassilgo inocente, não sabia por que riam. E o senhor Freddy Soto não tinha compaixão, não tinha piedade, imitando meu afeminado e nervoso falar quando me gritava que falasse como homem, que parasse como homem, que esse colégio técnico era somente para homens, como meus companheiros, aos quais ele desafiava a se baterem até sangrar para demonstrar a virilidade. E depois jogava com eles a dar petelecos na minha orelha para demonstrar minha covardia homossexual.

A experiência da humilhação e da violência por sua diferença de gênero e/ou de sexualidade é uma marca que atravessa a maior parte desses sujeitos, e nos referimos aqui tanto ao menino afeminado quanto à mulher adulta e sexualmente liberada, ou seja, a todos aqueles que não podem, não conseguem ou não querem seguir as normas e os padrões de gênero ou de sexualidade impostos.

Como explica o sociólogo Richard Miskolci em seu livro *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças* (2012), a sociedade se organiza em torno de um modelo regulador de condutas que tem a heterossexualidade como um padrão inquestionável. Esse padrão é normativo e, por isso, impõe uma série de regras de comportamento para homens e mulheres, sob pena de violência ou morte física ou simbólica.

A esse modelo de comportamento chamamos heteronormatividade, que, fundado no modelo heterossexual, familiar, monogâmico e reprodutivo, impõe-se aos sujeitos por meio de repetidas violências simbólicas e físicas dirigidas especialmente àqueles que rompem com as normas de gênero e de sexualidade.

Na crônica, o narrador, que enxerga a escola como um laboratório de homofobia, deixa de frequentar a escola justamente por não aguentar as constantes violências. No Brasil, ainda hoje, vive-se uma situação parecida, especialmente no caso dos que desobedecem, ainda que não intencionalmente, as imposições sociais de gênero e de sexualidade. O alto índice de evasão escolar encontra como principal causa, segundo relatórios da Unesco apresentados na publicação *Violência nas escolas* (ABRAMOVAY; RUA, 2003), a repetitiva violência tanto de professores quanto de alunos e funcionários.

Romper com esse discurso, que em determinado momento se mostra como ódio, mas que em outros momentos diz agir em nome do amor

(embora, na prática, só segregue e imponha mais castigos e violências), é tarefa também da escola, conforme consta nos temas transversais dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997). A escola é, portanto, um lugar de educação para as diferenças e, por isso, os professores devem ter especial atenção para não reproduzirem ou estimularem hierarquizações e violências contra os seus alunos.



### Sugestão de leitura

Recomendamos, a quem quiser se aprofundar nesta temática, a leitura da seguinte publicação da Unesco:

JUNQUEIRA, Rogério (org.). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: Unesco, 2009. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001871/187191por.pdf>. Acesso em: 24/05/2018.

### Adiós mariquita linda

O diálogo com o leitor e a simplicidade da linguagem são apontados como características da crônica por quase todos os teóricos que estudamos nesta aula. Interessa-nos, portanto, entender como essas duas questões atravessam a crônica de Pedro Lemebel.

Na crônica “El flaco Miguel”, através de uma linguagem poeticamente elaborada e a partir de um flerte amoroso que expõe as diferenças de classe entre o narrador e o personagem, conhecemos a história do encontro entre o operário Miguel, que naquele momento trabalhava numa obra do rio Mapocho, com o narrador Pedro Lemebel.

Nesse mesmo encontro, Miguel pede a Lemebel para que transforme a tarde que passaram juntos em crônica. Em seguida, o texto termina com o narrador atravessando novamente o mesmo ponto do rio Mapocho, mas agora levando consigo uma crônica sobre Miguel. Uma crônica que continuamos a ler, ao mesmo tempo em que aparece finalizada nas mãos do narrador.

Em outra crônica, “Boquita de Canela Lunar”, a zona de conforto que se estabelece entre o personagem e o narrador é problematizada até mesmo pelo cronista, ao mesmo tempo em que são questionados os limites entre a realidade e a ficção. No texto, Lemebel, em viagem para a Feira do Livro de Calama, acompanhado do poeta Sergio Parra, encontra o amor num recepcionista do hotel onde fica hospedado. O barroquismo e a poesia da crônica podem ser vistos, por exemplo, no trecho a seguir, no qual se relata o encontro entre os dois personagens:

Allí me encuentre con el amor después de tanto buscarlo en ojos con taxímetro y en duendes callejeros que sólo querían escabar mi secreto. Allí te encontré, pájaro risueño, y aún ahora tus labios aceitunos mariposean el silabário de estas letras (LEMEBEL, 2005, p. 64).

Vejamos, agora, uma tradução livre do trecho acima:

Ali me encontrei com o amor, depois de tanto procurar em olhos com taxímetro e em duendes de rua que queriam somente escavar o meu segredo. Ali te encontrei, pássaro risonho, e ainda agora teus lábios azeitonados mariposeiam o silabário destas letras.

Às vésperas de deixar a cidade, os desencontros e as formalidades entre o narrador e o recepcionista cedem diante do som da cúmbia de Antonio Ríos. O recepcionista, então, pede, insiste e chantageia emocionalmente o narrador para que fique mais um dia, o que não acontece. Para acalmar o jovem apaixonado, Lemebel diz que publicará uma linda história de amor sobre ele.



### **Para escutar!**

A música *Nunca me faltes*, que embala o amor de Lemebel com o recepcionista de Calama, pode ser ouvida no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=Du1UJyRwmts>

A possibilidade de se tornar um personagem da crônica lemebeliana leva o recepcionista tanto a negar que o encontro se torne uma crônica quanto a questionar o *status* de verdade desses outros homens que atravessam os textos de Lemebel. Segundo este, todo o amor que aparece nas crônicas é pura literatura, quer dizer, seria tudo invenção ou falsidade, visto que, o narrador seria um covarde diante do amor.

Quais são os limites entre a realidade e a crônica? Quanto há de ficcional no recepcionista e nesses outros amantes do narrador? Quanto o autor ficcionaliza a si mesmo quando se reescreve como um cronista? Essas são questões que deixam a voz do recepcionista, para se tornarem questões do próprio cronista:

Pura literatura, me queda campaneando como el eco cierto de esse adiós. Y es posible que el chico del hotel Sahara tenga razón, cuando esa mañana puso en jaque el arrojo de la vida por la cobardía de escribirlo que la letra borró (LEMEBEL, 2005, p. 73).

O trecho acima pode ser traduzido da seguinte forma:

Pura literatura, me fica buzinando como eco certo esse adeus. E é possível que o garoto do hotel Sahara tenha razão, quando essa manhã pôs em xeque a ousadia da vida pela covardia de escrever o que a letra apagou.

Em Lemebel, portanto, o encontro com o leitor não se dá apenas através da crônica ou de cartas. Ao contrário, o autor coloca o seu próprio corpo e afeto nessa construção textual que esgarça os limites entre a literatura, a realidade, o autor e a ficcionalização que ele constrói sobre si próprio.

Por fim, como já pudemos observar, a linguagem em Lemebel é sempre uma possibilidade de criação artística, mesmo quando o autor se mostra extremamente preocupado em discutir questões políticas. Esses temas, entretanto, surgem na crônica sempre a partir de uma sensibilidade e de uma linguagem proletária e travesti que não só se apropria de recursos narrativos e ficcionais, mas que principalmente engendra uma outra sintaxe que se constrói a partir dos marginalizados sociais.

A linguagem em Lemebel se constrói, portanto, a partir tanto do estranhamento com a língua literária mais tradicional quanto por dar voz

aos que tradicionalmente sempre estiveram afastados da literatura. Esses sujeitos agora não só encontram um novo cantar em Lemebel, mas também reelaboram as narrativas sobre o seu silenciamento, ao mesmo tempo em que ressignificam a linguagem.

Nesse sentido, vale recordar a crônica “El abismo iletrado de unos sonidos”, onde o autor discute como a língua pode ser também uma forma de colonizar outras subjetividades e como a leitura e a escrita são mais instrumentos de poder do que de conhecimento. Por isso, como sugere o narrador, é preciso reaprender a falar a partir dos silêncios que os saberes colonizados impõem. Lemebel encontra seu caminho nessa voz travestizada e pobre de recursos materiais.

## **La esquina es mi corazón: crónica urbana**

Neste e no próximo ponto nos deteremos na análise dos assuntos que mais atravessam a obra de Lemebel. Iniciaremos com uma análise sobre as relações entre a pós-ditadura e as sexualidades dissidentes, a partir da discussão de duas crônicas que têm como espaço físico privilegiado a boate. Em seguida, analisaremos as relações entre religião, cultura popular e sexualidade, a partir de uma única crônica.

Em “La babilonia de Horcón”, através da população, e em “La musica y las luces nunca se apagaron”, através da polícia, interessa-nos pensar como os métodos ditatoriais e autoritários continuaram em funcionamento em um Chile pós-ditadura, especialmente para aqueles dissidentes de gênero e sexualidade.

No caso de “La babilonia de Horcón”, uma mulher sexualmente liberada, conhecida por Babilônia, numa clara referência à cidade bíblica conhecida pelos seus pecados, é expulsa do balneário de Horcón por constantemente desnudar-se não só na boate Glória, mas também em público. Uma mulher transgressora é, como afirma o narrador, a primeira exilada da democracia.

Com a crônica, podemos imaginar que o lugar da dissidência sexual pós-ditatorial pouco mudou, já que o autoritarismo e o fascismo também estavam em parte dos chilenos, não era apenas uma questão da macropolítica. Fascismos, estes, que se acentuam na mesma medida da abjeção a que estão sujeitas determinadas subjetividades, como, por exemplo, as travestis e os homossexuais.

Em “La musica y las luces nunca se apagaron”, conhecemos a história



do ataque homofóbico à boate gay Divine, em Valparaíso, num sábado, em 4 de setembro de 1993. A crônica reconstrói os momentos de alegria e de desespero daqueles que sobreviveram e morreram no incêndio.

De forma bem-humorada, Lemebel recria todo o clima que precede o incêndio: as músicas que tocam, as paqueras, as roupas, as bebidas, as hipocrisias, as violentas batidas policiais, etc. para em seguida mostrar o inferno em que se transformou o lugar e as tentativas desesperadas de sobrevivência das vítimas, algumas que se escondem no banheiro, outras que se atiram da janela do terceiro andar, etc.

Por fim, o pouco empenho das autoridades na investigação das causas do incêndio, que matou 16 pessoas, terminou sem culpabilizar e sem processar ninguém, sob a alegação de falha elétrica, ainda que várias pessoas tenham testemunhado sobre a bomba de fogo que foi lançada para dentro da boate. O processo só foi reaberto 10 anos depois, graças à pressão de movimentos de direitos humanos.

O título da crônica surge, então, da afirmação de um amigo de Lemebel, que, ao responder sobre a possibilidade de atentado ou de falha elétrica, diz que foi atentado, porque se fosse falha elétrica as luzes ou a música parariam de funcionar e como diz o título a música e as luzes nunca se apagaram.



## **Pesquisa!**

Sugerimos agora que você assista à emocionante leitura de Pedro Lemebel da crônica “La musica y las luces nunca se apagaron” e, em seguida, sugerimos que você assista a algumas imagens produzidas pela UCV TV, com registros do incêndio da boate Divine.

A leitura de Pedro Lemebel está disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=Zw\\_5-xHyAyk](https://www.youtube.com/watch?v=Zw_5-xHyAyk)

As imagens do incêndio podem ser vistas em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZIoTkNgwBh8>

---

## *Loco afán: crónicas de Sidario*

Outro importante tema da obra de Pedro Lemebel é a discussão sobre cultura popular, religião e ditadura. Na crônica “La transfiguración de Miguel Ángel (o ‘La Fe mueve montañas’)”, que conta a história de um jovem órfão – Miguel Ángel Poblete, transformado em santo –, encontramos uma narrativa onde se cruzam fé popular, cristianismo institucional, ditadura e transexualidade.

Miguel Ángel é um jovem médium, que se transforma, durante a ditadura, em uma celebridade internacional graças ao oportunismo televisivo. O menino diz poder se comunicar, em horário e local marcado, com a Virgem, o que termina por atrair muitos fiéis em busca de milagres, mas também muitos recursos financeiros.

Uma investigação da Igreja termina por desacreditar os milagres do menino, o que provoca, contrariamente, mais fama, especialmente, entre aqueles que questionam e desconfiam de padres e das instituições da fé. Lemebel utiliza-se de bastante humor para descrever os milagres do menino, vejamos um trecho:

Así, la noticia del Bernardito de Villa Alemana sobrepasó las fronteras del chismorreó campestre, sobretudo cuando se supo que un cojo salió corriendo, un ciego dijo ver la bandera norteamericana en la luna, y un mudo se convirtió en relator deportivo. Entonces, comenzaron las peregrinaciones, las multitudes de enfermos que buscaban la sanación, y los sanos aburridos que deseaban contraer la epidemia de lafe (LEMEBEL, 2000, p. 156).

Vejamos agora uma tradução livre do trecho anterior:

Assim, a notícia do Bernadinho de Vila Alemã extrapolou as fronteiras da fofoca campestre, sobretudo quando se soube que um manco saiu correndo, um cego disse ver a bandeira norte americana na lua e um mudo se converteu em narrador esportivo. Então, começaram as peregrinações, as multidões de doentes que buscavam a cura e os saudáveis entediados que desejavam contrair uma epidemia de fé.

Miguel resolve, então, deixar o país e descansar de tudo, inclusive das tentativas de ser usado pela ditadura. A partida do menino santo

devolve a cidade e o povo de Peña Blanca ao anonimato, os altares se desmontam, os romeiros desaparecem, os mercadores da fé recolhem seus produtos e a televisão arquiva o assunto.

No retorno da democracia, poucos são os que se lembram do menino médium. Miguel, entretanto, decide voltar, e alguns poucos jornalistas, que também acompanham a chegada de outros exilados, vão recebê-lo no aeroporto. Para surpresa desses poucos, Miguel agora é uma linda mulher, conhecida como Karol Romanof e, segundo a própria, foi a Virgem quem fez o milagre, o que é confirmado por alguns médicos que atestam não haver vestígios de cirurgias.

Um importante programa de televisão apresenta um programa especial sobre Miguel, com depoimentos e entrevistas que reconstroem a sua vida, desde o orfanato até os dias de santidade. Poucos acreditam no milagre, a Igreja novamente se posiciona contra Miguel e diz que a Virgem jamais faria tal milagre.

Miguel é, por fim, a Virgem Travesti chilena, se não para a Igreja, ao menos para um grupo de outras travestis que reconstroem, através de uma autêntica fé, os antigos altares abandonados, onde clamam por um novo milagre. A fé se renova em Peña Blanca através de uma peregrinação de travestis.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista ao documentário *Apariciones de la Virgen – Miguel Ángel Poblete*, que conta a história dessa Virgem Travesti, especialmente a partir da fé popular e das ingerências da igreja. O documentário pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=xU-zHOHx9Qo>.

Em sua crônica, Lemebel relê, portanto, o fenômeno religioso em Peña Blanca, a partir daquelas vozes desautorizadas, a partir das peregrinações que não ganham os noticiários, a partir da fé daqueles que são sistematicamente rejeitados pela igreja, pela mídia e pelo Estado.

Em Peña Blanca, o cristianismo renova-se nesse culto dos excluídos, dos apedrejados.



## Pesquisa!

Para uma melhor compreensão das crônicas apresentadas, a partir da voz do próprio Pedro Lemebel, sugerimos agora que você assista à reportagem *Trazo mi ciudad*, produzida em 2011, pelo canal chileno 13C. Neste vídeo, o autor fala sobre sua obra, sobre sua relação com a cidade de Santiago e, principalmente, sobre o gênero crônica e suas possibilidades estéticas e temáticas.

Em seguida, assista também à declamação do próprio Lemebel da crônica-poema *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)* e, se possível, conheça o site oficial de Las Yeguas del Apocalipsis, onde você poderá encontrar fotos e textos explicativos sobre todas as performances da dupla.

(1) Reportagem disponível em: <https://vimeo.com/25481714>.

(2) Manifesto disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=VrkKFpMw3pw>.

(3) Página de Las Yeguas del Apocalipsis disponível em:

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>.

## Atividade 5

### Atende ao objetivo 2

Como Pedro Lemebel articula algumas características da crônica, como o foco narrativo, o diálogo com o leitor e a simplicidade da linguagem?

---

---

---

---

---

---

### Resposta comentada

Pedro Lemebel mantém o foco narrativo na primeira pessoa do singular na maior parte das suas crônicas, o que faz com que, por meio destas, o próprio autor se ficcionalize. O diálogo com o leitor é extremamente criativo, visto que o autor não só dialoga com este na crônica, mas também costuma transformar leitores em personagens, estabelecendo, portanto, uma ponte entre o cronista, o leitor-personagem e o leitor da crônica. Por fim, a linguagem de Lemebel é poeticamente elaborada e barroca.

---

---

---

---

## Conclusão

Os gêneros literários, assim como a discussão sobre o que é literatura na contemporaneidade, são mais fluidos, segundo a teoria literária. Contudo, algumas características associadas tradicionalmente à crônica continuam a se repetir, como pudemos ver em Lemebel, ainda que de forma mais hibridizada.

A partir de Afrânio Coutinho, podemos dizer que a crônica de Pedro Lemebel explora as virtuosidades da língua e da estilística, por meio de uma elaborada linguagem que se apropria de recursos narrativos e ficcionais. A linguagem na obra do autor chileno é, portanto, sempre uma possibilidade de criação artística. Além disso, o autor também produz os cinco tipos de crônicas identificadas pelo crítico.

Da mesma forma, a partir de Massaud Moisés, podemos dizer que Lemebel produz textos “no jornal”, o que significa que esse meio é apenas um dos suportes possíveis para a crônica lemebeliana, mas não é uma necessidade textual, já que não se trata apenas de informar. Lemebel, portanto, ambiciona ao poeta e não ao jornalista.

Além disso, são também características do autor chileno:

- a utilização do humor,
- o uso do foco narrativo quase sempre em primeira pessoa do singular, o que termina por ficcionalizar não só os leitores, mas o próprio cronista,
- a utilização de possibilidades metafóricas e poéticas.

Por fim, cabe afirmar, que o autor também produz os dois tipos de crônicas identificadas pelo crítico.

A partir de Antônio Candido, podemos dizer que os temas em Lemebel nem sempre são menores ou banais; ao contrário, na crônica deste autor, um tema “maior” sempre está ligado a um acontecimento “menor” ou é apenas pensado e escrito a partir de um ponto de vista menor, subalterno ou deslocado. Lemebel também se utiliza do humor e a linguagem, ainda que direta e próxima da oralidade, não é simples ou somente comunicativa. Da mesma forma, o autor também realiza os quatro tipos de crônicas identificados por Cândido: crônica-diálogo, crônica-narrativa, crônica-poética e crônica-anedótica

Por fim, a partir de Jorge de Sá, podemos afirmar que Lemebel explora temas variados. Entretanto, alguns são recorrentes como: ditadura, golpe e pós-ditadura, o lugar dos dissidentes de gênero e de sexualidade nos regimes macropolíticos, etc. Dessa forma, a sua língua proletária, afeminada e barroca é um importante meio para ler o Chile a partir de um olhar deslocado.

## Resumo

Nesta aula, você teve contato com a discussão conceitual sobre a crônica enquanto gênero literário, a partir de quatro importantes críticos e teóricos latino-americanos, mas também a partir das crônicas do escritor chileno Pedro Lemebel. Os principais pontos estudados até aqui foram:

- o entendimento de que as fronteiras entre os gêneros literários na contemporaneidade costumam ser mais fluidos;
- as ideias de importantes e canônicos teóricos literários sobre a crônica enquanto gênero literário;
- a discussão sobre a heteronormatividade enquanto regime de disciplina sobre os corpos;
- a importância da crônica de Pedro Lemebel para a literatura latino-americana.

## Informações para próxima aula

Na próxima aula, iniciaremos o estudo de uma das tendências contemporâneas da narrativa latino-americana: o ensaio, especialmente a partir da obra do escritor argentino Néstor Perlongher. Até lá!

## Referências

ABROMOVAY, Miriam; RUA, Maria das Graças. Violência nas escolas. Versão resumida. Brasília: Edições Unesco Brasil, 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001339/133967por.pdf>. Acesso em: 24/05/2018.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: apresentação dos temas transversais, ética*. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1997.

GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca*. Literatura e desencanto. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LEMEBEL, Pedro. *La esquina es mi corazón: crónica urbana*. Santiago: Seix Barral, 2001.

\_\_\_\_\_. *Loco afán: crônicas de sidario*. Barcelona: Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM, 1998.

\_\_\_\_\_. *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2003.

\_\_\_\_\_. *Adiós Mariquita linda*. Santiago: Sudamericana, 2005.

\_\_\_\_\_. *Háblame de amores*. Santiago: Seix Barral, 2013.

MISKOLCI, Richard. Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOISÉS, Massaud. A criação literária: prosa. São Paulo: Cultrix, 1983.

SÁ, Jorge de. A crônica. São Paulo: Ática, 1987.



# Aula 10

**Tendências contemporâneas:  
o ensaio latino-americano**

*Livia Maria de Freitas Reis  
Helder Thiago Cordeiro Maia*

## Meta

Promover a discussão sobre o ensaio latino-americano, primeiramente a partir de quatro textos teóricos sobre o tema, para, em seguida, experienciar a obra do escritor argentino Néstor Perlongher, um dos mais importantes ensaístas latino-americanos dos últimos 40 anos.

## Objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar a contribuição dos principais teóricos para o entendimento do ensaio como um gênero textual literário;
2. avaliar os ensaios de Néstor Perlongher a partir de uma reflexão simultânea entre a ética e a estética, especialmente quanto ao uso do portunhol.

## Introdução

No atual campo dos estudos literários, ainda que seja majoritariamente reconhecido como um gênero literário, além de ser experimentado e desenvolvido por grandes nomes canônicos da literatura, o ensaio ainda ocupa um lugar marginal no ensino, na pesquisa, na crítica, na historiografia e no jornalismo literário.



**Figura 10.1:** Julio Cortázar e Gabriel García Márquez foram importantes ensaístas hispano-americanos, mas outros nomes compõem essa lista, como: Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Carlos Monsiváis, Alejo Carpentier, etc.

Fonte: <http://s3.amazonaws.com/culturacolectiva-storage/ccuploads/2016/07/cortazar-marquez.jpg>

Por isso, pensar e discutir o ensaio como gênero literário significa, antes de mais nada, assumir uma posição política e estética diante não só da teoria literária, mas também diante do atual lugar que ocupa o ensaio no sistema literário hispano-americano.

Pensar o ensaio como gênero, em nossa perspectiva, não significa, necessariamente, pensar os traços distintivos ou comuns com outras textualidades. Não estamos aqui tentando sistematizar as regras de composição do ensaio; nosso objetivo é, antes, o de situar o ensaio nos quadros de referências dos gêneros textuais, que são sempre historicamente situados.

Para debatermos essas questões, estudaremos quatro importantes textos de teóricos da literatura que entendem o ensaio como um gênero literário. Logo em seguida, analisaremos alguns ensaios que tratam especificamente sobre o uso ético e estético do portunhol, interlíngua do português e do espanhol, na literatura.

Iniciaremos a discussão teórica pelo texto “Sobre La esencia y for-

ma del ensayo”, do filósofo e ensaísta húngaro Georg Lukács. Escrito em 1910, trata-se na verdade de uma carta dirigida ao historiador e ensaísta húngaro Leó Popper, na qual o autor pensa a crítica ensaística como um tipo de arte ou gênero artístico, não como uma ciência.

Em seguida, discutiremos o texto “O ensaio como forma”, do filósofo, sociólogo e ensaísta alemão Theodor Adorno. Escrito em formato ensaístico, em 1954, o texto trata inicialmente do lugar do ensaio na Alemanha, onde faltava uma tradição que o levasse à autonomia, levando-o a ocupar um lugar bastardo no sistema literário daquele momento, para depois analisar algumas características, especialmente a subjetividade do caráter interpretativo do ensaio.

Discutiremos também o ensaio “Este centauro de los géneros”, do professor e historiador hispanista John Skirius. Publicado em 1981, trata-se do capítulo introdutório do livro *El ensayo hispano-americano del siglo XX*, no qual podem ser encontrados, na íntegra, ensaios de importantes escritores que atendem aos requisitos do título do livro. No ensaio introdutório, após um importante levantamento etimológico e histórico, tomando de empréstimo a metáfora de Alfonso Reyes, Skirius concentra a sua atenção naquilo que ele considera serem os quatro impulsos primários do ensaio.

Como último marco teórico, discutiremos o livro *Situación del ensayo*, da professora e pesquisadora argentina, radicada no México, Lilianna Weinberg, especialmente os seus três primeiros capítulos, nos quais discute-se o ensaio a partir do que ele é hoje, em diálogo com os principais teóricos do gênero. Entretanto, o livro, publicado em 2006, também apresenta os aspectos históricos do ensaio, assim como também analisa a obra de alguns ensaístas hispano-americanos.

Por fim, faremos uma leitura dos ensaios “El portuñol en la poesía” e “Nuevas escrituras transplatinas”, do escritor, poeta e ensaísta argentino, radicado no Brasil, Néstor Perlongher, publicadas nos livros *Prosa plebeya: ensayos 1980-1982* e *Papeles insumisos*. Nesses dois ensaios discutiremos, a partir da ideia de língua menor dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003), as possibilidades do portunhol na criação literária, problematizando, portanto, a ideia do portunhol como erro ou equívoco na aquisição da linguagem.

Vamos lá?

## George Lukács

A partir da ideia de que a crítica ensaísta é uma arte, Georg Lukács tenta pensar a “essência ou natureza” do ensaio. Não o interessa, entretanto, pensar regras compositivas, mas refletir sobre o que é o ensaio, que expressão ele busca, de quais meios ele se utiliza em busca dessa expressão, por que deve-se ler ensaios, etc.

De acordo com Lukács, em seu texto “Sobre La esencia y forma del ensayo” (1910), o ensaio se configura no momento em que um sujeito crítico dá uma determinada forma às suas análises. O ensaio é, portanto, um pensamento crítico em contínua formação, onde importa menos a sentença e os valores da crítica, mas sim o processo de construção desse julgamento. É essa construção de um julgamento o que dá valor a um ensaio.

Dessa forma, podemos dizer que o ensaísta se apropria do direito de julgar, criando, portanto, um sistema de valores em nome dos quais faz um julgamento. Ensaiar, nesse sentido, é problematizar um objeto e seus componentes com a finalidade de pensar um novo sentido a partir de uma reordenação das coisas do mundo.

Objetivando problematizar a forma do ensaio, Lukács começa a compará-lo com a poesia, já que entende ambos como um tipo de crítica à vida. Segundo o crítico, a poesia recebe do destino uma forma, enquanto no ensaio a forma se constrói como destino. O ensaio, portanto, não é uma aplicação de uma determinada forma, é sempre uma criação nova, um fazer-se vivo.

Por meio dessa sutileza argumentativa, entendemos que na poesia a forma limita a matéria e elimina tudo aquilo que não é essencial, enquanto isso, no ensaio não existe destino e, portanto, não existe um limite na forma do ensaio. A forma é a realidade, é a voz daquele que dirige perguntas à vida. O ensaio, assim, é um gênero que não se apoia em valores preestabelecidos, ao contrário, ele cria o seu próprio sistema.

Além disso, de acordo com Lukács, existe também uma conexão profunda e necessária entre o ensaio, os livros e as imagens. O ensaísta, por exemplo, retira suas ideias dos livros e das imagens, mas as potencializa tanto que esses mesmos livros e imagens tornam-se apenas um trampolim, um ponto de partida, para outros temas. Desta mescla, que consiste em falar de importantes questões da vida, num tom como se estivesse apenas falando de imagens e livros, é que, segundo o crítico, surge o humor e a ironia do ensaio.

Por fim, o crítico literário tece algumas considerações sobre o ensaio moderno. Segundo ele, o ensaio moderno, ao não falar mais de livros e de poetas, terminou perdendo o que lhe dava força e vitalidade, tornando-se mais problemático, já que, para ser a explicação ou a exposição de algo, é necessário agora que ele acrescente coisas demais.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista a um pequeno vídeo que traça o perfil biográfico do filósofo, crítico literário e ensaísta húngaro Georg Lukács, a partir do livro *Lukács: um clássico do século XX*, do professor e sociólogo Celso Frederico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gJXZoTDeyNM>.

### Atividade 1

#### Atende ao objetivo 1

A partir do pensamento de Georg Lukács, aponte duas características do ensaio.

---

---

---

#### Resposta comentada

Algumas das características do ensaio, de acordo com Georg Lukács:

- é um gênero textual ligado às artes e não à ciência;
- a forma do ensaio se constrói junto com sua argumentação;
- é um tipo de pensamento crítico, onde o que mais importa é o processo de construção desse julgamento;
- é um reordenar as coisas do mundo com o objetivo de criar um novo sentido;

- utiliza-se do humor e da ironia, que surgem a partir do diálogo com livros e imagens.

---

---

## Theodor Adorno

Assim como no ensaio de Lukács, Theodor Adorno, em “O ensaio como forma” (1954), também não se preocupa apenas em discutir as regras de escrita do ensaio. Na verdade, os dois autores estão interessados principalmente em discutir o potencial do ensaio como gênero textual vinculado à crítica artística, filosófica e política. Dessa forma, o ensaio adorniano retoma a carta de Lukács e dialoga com ela, especialmente no que se refere à autonomia do ensaio.

Segundo Adorno, o ensaio alemão, naquele momento, era tido como um produto bastardo, onde faltava uma tradição que o levasse à autonomia como gênero textual. O ensaio, como bem resume o crítico João Faria, encontrava-se sufocado entre o tecnicismo da linguagem acadêmica e a filosofia marcada tanto pela separação entre sujeito e objeto quanto pelas ideias de universalidade e originalidade.

O filósofo alemão, entretanto, identifica uma autonomia estética no ensaio que não só o diferenciava do tratado acadêmico, pela insubmissão a um pensamento dogmático, e da filosofia, pela não separação entre sujeito e objeto; mas também do entendimento do ensaio como uma forma artística, como acreditava Lukács, seja pelo seu meio específico, seja pela sua pretensão de verdade desprovida de aparência estética.

O ensaio é, portanto, uma forma crítica por excelência, onde a heresia aos dogmas acadêmicos e filosóficos é a sua lei formal mais profunda. Como explica Adorno, somente a infração a esse pensamento ortodoxo é capaz de tornar visível aquilo que ele procura manter invisível. Assim, a heresia através da linguagem, desencava e mostra a subjetividade daquilo que se apresentava como objetivo e universal.

A heresia ensaística denuncia, portanto, a falácia da filosofia e da academia institucionalizadas, ao apontar principalmente para a inscrição de todo o saber no âmbito da cultura. Nesse sentido, o ensaio consegue tanto pensar criticamente, pela capacidade de reordenar e reconfigurar elementos textuais, quanto enlaçar as dimensões éticas e estéticas da escrita.

Tendo como principal característica a subjetividade do ato interpretativo, o ensaio recusa o dogma que atribui dignidade ontológica ao pensamento. Por isso, é constantemente acusado de ser contingente e fragmentário, o que postula para quem o critica, a partir dessa perspectiva, a ideia de totalidade e de identidade entre sujeito e objeto. O ensaio, entretanto, abandona realmente a esperança de algo definitivo e se conforma irônica e modestamente com essa suposta pequenez.

A crítica ensaística se desembaraça, portanto, da tradicional ideia de verdade e, por isso, seus conceitos não partem de um princípio primeiro e nem convergem para um fim último. Ao contrário, cada conceito deve carregar e se articular com um outro. É essa capacidade de articulação, e os seus consequentes desdobramentos, o que torna valioso um ensaio.

Assim, o ensaio começa com aquilo sobre o que ele deseja falar e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer. É, portanto, parte constitutiva do gênero ensaístico a sua relativização e fragmentação, o que não deixa de ser uma crítica epistemológica e uma leitura do mundo a partir das fraturas da realidade.

Ainda segundo Adorno, o ensaio desrespeita a terceira regra cartesiana, que define que o pensamento deve ser conduzido dos objetos mais simples e fáceis de conhecer para, pouco a pouco, chegar aos objetos mais compostos. Contrariamente, vigoraria na escrita ensaística o conhecimento a partir das coisas mais complexas, visto que o mais simples já seria previamente familiar.

O autor também chama atenção para ensaios que acabam, ao não deduzirem as configurações socioculturais que lhe formam, se aproximando de formas mercadológicas e superficiais. Ensaios, estes, portanto, conformistas e ruins, já que destinados a agradar determinado tipo de clientela, o que destituiria o caráter subversivo e profanatório que conformaria as melhores críticas ensaísticas.

Por fim, o filósofo alemão, a partir de Max Bense, diz que escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando, aquele que vira e revira seu objeto, que o questiona e o apalpa, que o promove e o submete à reflexão a partir de diferentes pontos. O ensaísta seria, portanto, aquele que reúne no seu olhar aquilo que vê e que põe em palavras o que o objeto lhe permitiu vislumbrar, sob as condições geradas pelo ato de escrever.





## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista a um programa produzido pelo canal educativo Encuentro, produzido pelo Ministerio de Educación de la Nación e exibido pela Televisión Pública Argentina (TPA). Nele encontraremos um perfil biográfico do crítico de arte, sociólogo, filósofo e um dos principais nomes da Escola de Frankfurt: Theodor Adorno. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XpTETYdmDRQ>.

## Atividade 2

### Atende ao objetivo 1

A partir do pensamento do filósofo alemão Theodor Adorno, aponte três características do ensaio.

---



---



---

### Resposta comentada

Algumas das características do ensaio, de acordo com Theodor Adorno:

- é um gênero textual vinculado à crítica das artes, da filosofia e da política;
- sua autonomia estética o diferencia do *tratado acadêmico* pela insubmissão a um pensamento dogmático, *da filosofia* pela não separação entre sujeitos e objeto e pelo questionamento de critérios como universalidade e originalidade, *da arte* pelo seu meio e pela sua pretensão de verdade desprovida de aparência estética;
- a heresia dos dogmas acadêmicos e filosóficos através da linguagem é a sua lei formal mais profunda;

- o ato interpretativo se faz a partir de uma subjetividade, que não é nunca anônima, recusando, assim, o dogma da universalidade do pensamento;
  - como crítica epistemológica, é fragmentado e contingente, além disso, se afasta do tradicional conceito de verdade;
  - parte de leituras mais complexas, visto que o mais simples já seria previamente familiar.
- 
- 

## John Skirius

John Skirius inicia o texto “Este centauro de los géneros” (1981) discutindo a etimologia da palavra ensaio a partir do francês *essai*, que significaria prova, experimento, e do latim *exagium*, que seria um ato de pesar, meditar, examinar. A partir desses levantamentos preliminares, Skirius conceitua o ensaio como uma literatura de ideias, uma prosa não ficcional, uma meditação escrita em estilo literário que muito frequentemente leva a marca pessoal do autor.

Depois da análise etimológica, Skirius passa a comparar as diferentes definições daqueles que são considerados os pais do ensaio: o francês Michel de Montaigne e o inglês Francis Bacon. De acordo com o autor, a principal diferença entre ambos se refere à importância da subjetividade para o ensaio, que é valorizada por Montaigne e questionada por Bacon.

Em seguida, Skirius começa a localizar a discussão sobre o ensaio a partir das culturas hispânicas, historicizando o primeiro autor a usar o termo e as primeiras explicações hispânicas sobre o assunto. De acordo com o autor, o ensaio é uma realidade na América Hispânica muito antes da utilização do nome ensaio, visto que essa expressão só é utilizada por Leopoldo Alas, em 1900, ao comentar o texto “Ariel”, do uruguaio José Henrique Rodó (SKIRIUS, 1997). Entretanto, já tínhamos construído uma importante tradição de “ensaístas” durante todo o século XIX.

A partir de então, são postos em diálogo os conceitos do filósofo e ensaísta espanhol José Ortega y Gasset, do poeta e ensaísta espanhol Miguel de Unamuno e do diplomata e ensaísta mexicano Alfonso Reyes.

Para Ortega y Gasset, o ensaio é uma ciência que suprime as notas de rodapé e outros traços acadêmicos com o objetivo de se fazer sentir

o íntimo calor dos pensamentos daquele que o escreve. Entretanto, na prática, Ortega y Gasset, aferrado à lógica e à racionalidade, afasta a sua subjetividade da escrita ensaística (SKIRIUS, 1997).

Para Unamuno, o ensaio tende ao irracional, ao paradoxo e ao eu. Aquele que escreve, portanto, está sempre se confessando e querendo nos persuadir do seu ponto de vista e eventualmente faz isso se utilizando de uma linguagem artística e poética (SKIRIUS, 1997).

A partir de Reyes, Skirius (1997) não só esclarece o ponto de vista do autor, como também explica o título do seu texto. De acordo com Reyes, o ensaio é um centauro dos gêneros literários, nele existe de tudo e nele cabe tudo, é, portanto, filho de uma cultura de fronteiras textuais mais abertas. Assim, o ensaio é uma literatura metade lírica e metade científica.

Após esses esclarecimentos históricos, Skirius volta sua atenção para o estudo do ensaio exclusivamente literário, hispano-americano e do século XX. Para isso, ele estabelece uma importante comparação entre os ensaístas hispânicos dos séculos XIX e XX, tais como os já citados Ortega y Gasset, Unamuno, Reyes, etc.

Segundo o autor, os ensaístas do século XIX propõem programas de reforma da sociedade, enquanto os do século XX tendem a descrever e a enunciar problemas, mas não a resolvê-los, ou seja, ainda que estes também desejem produzir um impacto na sociedade, eles não desenham os planos gerais dessa utopia, deixando a solução para cientistas, sociólogos, economistas e políticos.

Por fim, Skirius ainda discute duas importantes questões: as relações entre o ensaio e outros gêneros literários, especialmente a poesia, o jornalismo e o conto e o que ele define ser os quatro impulsos básicos do ensaio:

- a confissão,
- a persuasão,
- a informação,
- a possibilidade de criar arte.

Nesse sentido, o ensaio, dada a sua mescla entre gêneros, estabeleceria uma ponte com a poesia devido ao seu diálogo entre o mundo das imagens e o mundo dos conceitos. O ensaio, entretanto, seria um subgênero da prosa de não ficção que se aproximaria de técnicas poéticas, de

elementos ficcionais e, mais raramente, de efeitos dramáticos.

Para outros autores, entretanto, o ensaio não seria um gênero da prosa, visto que não teria regras externas próprias que guiem os ensaístas. Por isso, o ensaio estaria entre o jornalismo e a filosofia. Especialmente o jornalismo, por se utilizar de algumas técnicas deste, como: o uso de títulos sedutores e vendáveis e a construção de um clímax estimulado por artifícios utilizados pelo escritor, especialmente metáforas poderosas.

A partir de Reyes, Skirius diz que da mesma forma que se pode escrever ensaios como contos, também se pode criar contos com elementos ensaísticos. Existiria, portanto, entre esses dois gêneros literários uma fácil convertibilidade. Nesse sentido, o escritor argentino Julio Cortázar seria o mais experimental dos ensaístas-contistas, especialmente pela incorporação de truques narrativos em seus ensaios.

Quanto aos quatro impulsos estruturantes do ensaio:

- A investida confessional dá ao ensaio o tom de conversa, de diálogo, o gosto por anedotas pessoais e a necessidade do autor de expressar o seu próprio caráter; enquanto isso.
- O caráter persuasivo do ensaio encontra-se na exposição de ideias, opiniões e teorias, com o objetivo de ganhar adeptos, visto que cada ensaísta visa influir no debate público.
- O caráter informativo do ensaio é o que sustentaria o impulso persuasivo; especificamente no ensaio hispano-americano, os diagnósticos das identidades culturais são o principal resultado dessa característica do ensaio.
- Por fim, o impulso estético seria o denominador comum de todos os ensaios literários, onde a beleza e o deleite são os objetivos e a habilidade artística e os artifícios são os meios de produção. O uso de técnicas narrativas, poéticas ou dramáticas diferenciariam, portanto, o ensaio literário do ensaio não literário.

### ===== **Atividade 3** =====

#### *Atende ao objetivo 1*

A partir do que foi apresentado sobre o hispanista John Skirius, discorra sobre os quatro impulsos do ensaio.

---

---

---

---

---

**Resposta comentada**

John Skirius aponta quatro impulsos que estruturariam o ensaio literário: uma investida confessional, onde se apresenta a subjetividade do autor; um caráter persuasivo, visto que todo ensaísta visa influir no debate público; um impulso informativo, já que o ensaio se propõe a debater e a informar sobre uma determinada realidade, e um impulso estético, uma vez que o ensaísta, ao se apropriar de técnicas literárias, também visa criar arte.

---

---

---

---

**Liliana Weinberg**

A obra de Liliana Weinberg – *Situación del ensayo* (2006) – dialoga com os principais textos teóricos sobre ensaio; sua crítica ensaística está atravessada, portanto, não só por Georg Lukács, Theodor Adorno e John Skirius, mas também por Walter Benjamin, Alfonso Reyes, Erich Auerbach, Michel de Montaigne e outros. A partir dessas inúmeras leituras comparativas da teoria literária, Weinberg afirma que continuar classificando e aprisionando o ensaio – como literatura, gênero híbrido, filosofia degradada ou juízo de valor, etc. – significa continuar a não o compreender.

Persistir nessa tarefa é, portanto, continuar apelando para a imagem de Proteu; metáfora que tem sido apresentada e repetida pelos principais teóricos do ensaio com o intuito de explicar a impossibilidade de se controlar a plasticidade do ensaio. Além disso, segundo Weinberg, nesses vários textos que debatem o ensaio, o caráter proteico (de Proteu), a capacidade poética e a possibilidade de enlace entre esses mundos poucas vezes chegaram a ser debatidos conjunta e satisfatoriamente.

Por isso, propõe que o ensaio seja visto em seu caráter prometeico, ou seja, que se leve em consideração o seu caráter interpretativo, a sua capacidade de se colocar como um discurso articulador de discursos, como uma prosa mediadora entre a prosa e a poesia, entre a prosa e o

jornalismo. Conforme esclarece João Faria, em sua tese de doutorado *A dinâmica mediadora do ensaio na América Latina ou “Declarações de senhorio sobre o futuro”* (2014), Weinberg propõe que o olhar crítico supere a dimensão proteica, ou seja, a discussão da forma, para se deter no caráter prometeico. Essa remissão à imagem do *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, sugere que o ensaio está acorrentado à historicidade da experiência subjetiva e social do ensaísta.

A prosa do ensaio atua, portanto, não só como mediadora entre outras formas de prosa, mas também entre vetores temáticos, conceitos e símbolos, relacionando-os e combinando-os em novas configurações de sentido. Nesse sentido, a dimensão prometeica é de particular interesse, na medida em que a interpretação das realidades políticas e culturais são importantes e recorrentes temas do ensaio. Por isso, o imbricamento entre experiência intelectual e social torna-se uma questão fundamental para o ensaio.

A lei fundamental do ensaio não é a heresia, como sugere Adorno, mas o ato de interpretar uma interpretação. Assim, o ensaio problematiza e explicita os processos interpretativos que atravessam uma determinada comunidade, tornando ostensível a atividade crítica e analítica. É, portanto, uma tomada de posição e de desenvolvimento discursivo a partir de uma dupla perspectiva, já que se remete ao mundo e a uma experiência vivida no tempo.

De acordo com Weinberg (2006), o ensaio não é somente o desenrolar de um juízo, ele mesmo gera os valores julgadores sobre os quais se apoia; não é só reflexo do mundo, mas está inserido e participa dele; não é somente reflexão sobre os valores, é abertura à experiência com o estranho; não é uma forma congelada, mas uma configuração ativa.

Além disso, o ensaio, que possui um caráter dialógico com o leitor e está predominantemente escrito no presente, tem por espaço sempre um lugar concreto construído pelo próprio texto e uma voz ensaística que se mostra não só em sua dimensão privada, mas também social e universal.

A partir dos teóricos literários com quem dialoga, Weinberg afirma que o ensaio é uma forma em prosa que se desdobra a partir de uma perspectiva autoral fundada na própria experiência e nas próprias indagações. É, portanto, uma forma enunciativa particular, um predicar intencional sobre o mundo a partir da perspectiva e da experiência do autor, que deixa sua inscrição na textura do ensaio, mediante o qual

participa de uma interpretação sobre algum estado do mundo e oferece uma explicação argumentada sobre este através de um discurso singularizante, generalizante e exemplificador da interpretação que se realiza.

O estilo do pensar do ensaísta nos conduz ao seu peculiar modo de interlocução, que retoma o modo de pensar de sua época. O estilo de dizer do ensaísta nos conduz ao seu modo de se inscrever na experiência criativa, a voz individual, na instituição da literatura. Dessa forma, pode-se dizer que o ensaio é uma forma relacionada com a poética do pensar, que não somente emprega a prosa como veículo de transmissão de ideias, mas que também se relaciona intimamente com as potencialidades artísticas e comunicativas da prosa em geral.

É, portanto, uma prosa de ideias predominantemente não ficcional, um discurso reflexivo de grande liberdade compositiva, uma textualidade fundamentalmente argumentativa, dedicada à interpretação de objetos culturais e valores, cujo fazer básico consiste em interpretar uma interpretação, tratando todo tema como problema, mas com demandas artísticas pelo trabalho com a linguagem, ou seja, o ensaio é uma operação estética que se aplica a questões éticas, encontrando nessa relação a sua organização.

Entretanto, como Weinberg (2006) já havia alertado, essas questões da forma do ensaio devem servir principalmente como trampolim para o estudo das articulações entre o exterior e o interior do ensaio, uma articulação entre perspectivas macro e microscópicas do ensaio, que se dão pela vinculação do ensaio ao tempo presente.

Em uma perspectiva macro, interessa pensar os vínculos de todo texto com o horizonte do socialmente pensável. Nesse sentido, como esclarece Faria (2014), a autora busca pensar os vínculos do ensaio – entendido aqui como uma retórica do eu no qual o posicionamento adotado se desenvolve como exercício interpretativo e opinativo – e a experiência que ele simboliza. Trata-se de uma perspectiva dedicada, portanto, a promover a relação da escrita com a forma própria da cultura de ver o mundo.

Interessa a Weinberg, entretanto, pensar o ensaio mais a partir de uma perspectiva microscópica, ou seja, pensar a responsabilidade de todo e qualquer discurso. Nesse sentido, ela busca pensar a inserção do ensaio numa rede social de discursos e práticas, de leituras e polêmicas, de formações e tradições, que permite observar a inscrição do ensaio no âmbito social, onde a opinião do ensaísta se desenvolve como opinião responsável.

Por fim, a partir de tudo isso, Liliana Weinberg tenta localizar alguns pontos característicos do ensaio latino-americano. São eles:

- O ensaio é um discurso interpretativo situado em relação com uma existência particular e uma experiência vivida no tempo.
- O ensaio permite não só opinar sobre diferentes temas, mas também oferecer novas configurações éticas. O ensaio é sempre um debate ético, numa operação estética.
- O ensaio é uma contínua dramatização, uma contínua performance, em um espaço público compartilhado. O ensaio é um complexo modo interpretativo de ver o social.
- O ensaio firma um contrato de sentido que se apoia em requisitos como sinceridade, responsabilidade e compromisso, por isso, ele vai sempre assinado. Nesse pacto de leitura, o leitor valida o ato interpretativo que está sendo levado a cabo.
- O ensaio se relaciona com disciplinas das ciências sociais, colocando-as em um discurso onde predominam as intuições e uma prosa de estilo literário.



## Pesquisa!

Sugerimos agora que você assista à palestra “El ensayo: um género sin residencia fija”, proferida pela professora e ensaísta Liliana Weinberg, em 2015, para a abertura do Congresso Internacional *El Ensayo en Diálogo*, na Universidade Nacional Autónoma de México. A palestra está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Kg-Sla\\_B3d0](https://www.youtube.com/watch?v=Kg-Sla_B3d0).

Em seguida, assista à entrevista concedida também pela autora, em 2010, ao Canal Deliberación, do Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, também do México. A entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OtSsXxCobqc&nohtml5=False>.

---



---

---

---

---

---

---

---

---

**Atividade 4**

---

---

---

---

---

---

---

---

**Atende ao objetivo 1**

A partir do texto da Liliana Weinberg, aponte duas características gerais do ensaio que não foram apontadas anteriormente por outros críticos e filósofos literários.

---

---

---

---

---

---

---

---

**Resposta comentada**

Algumas das características gerais do ensaio apontadas por Liliana Weinberg que não foram apontadas anteriormente por outros críticos e filósofos literários:

- Deve ser lido a partir do seu caráter prometeico e não proteico, visto que é um discurso articulador de discursos, mas também de vetores temáticos, conceitos e símbolos.
- Gera os valores julgadores sobre os quais se apoia; não é só reflexo do mundo, mas está inserido e participa dele; não é somente reflexo sobre os valores, é abertura à experiência com o estranho; não é uma forma congelada, mas uma configuração ativa.
- A lei fundamental não é a heresia, mas o ato de interpretar uma interpretação, onde se explicita os processos interpretativos, tornando ostensível a atividade crítica e analítica.
- Possui caráter dialógico, está sempre escrito no presente, tem por espaço um lugar construído no próprio texto e possui uma voz ensaística que se mostra não só em sua dimensão privada, mas também social e universal;
- É uma forma enunciativa particular sobre o mundo a partir de um ensaísta que participa de uma interpretação sobre algum estado do mundo e que oferece uma explicação argumentada sobre este.
- É uma forma relacionada com a poética do pensar, que emprega a prosa como veículo de transmissão de ideias, mas que também se

relaciona intimamente com as potencialidades artísticas e comunicativas da prosa em geral.

- É uma prosa de ideias predominantemente não ficcional, um discurso reflexivo de grande liberdade compositiva, uma textualidade fundamentalmente argumentativa, dedicada à interpretação de objetos culturais e valores.

---

---

## O ensaio de Néstor Perlongher

De acordo com os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir das cartas do escritor checo Franz Kafka, existiriam algumas literaturas que poderíamos chamar de menores. Entretanto, diferentemente do uso de Antonio Candido do menor na aula anterior, o adjetivo aqui não é sinônimo de um degrau abaixo numa suposta hierarquia de tipos de textualidades, ao contrário, qualifica as condições de algumas literaturas de serem problematizadoras das literaturas estabelecidas ou canônicas e, portanto, produtoras de novas sensibilidades, novas afetividades.

As três principais características dessas literaturas seriam:

- uma literatura menor pertence à língua que uma minoria constrói numa língua maior, o que pressupõe uma problematização da língua normativa e padrão;
- em uma literatura menor tudo é político, as questões individuais são agora necessárias e indispensáveis para essas textualidades;
- nas literaturas menores tudo é coletivo e o individual se constitui como uma enunciação coletiva.



**Minoria** e **maioria** não devem ser entendidas segundo um cálculo quantitativo, mas pela distância em relação a uma dada característica aceita como dominante ou a distância em relação ao padrão a partir do qual se medem as diferenças. A **maioria**, portanto, é a diferença tomada como norma, enquanto a **minoria** é a diferença entendida como subalterna.

Na nossa sociedade, por exemplo, o padrão de subjetividade normativo é: o masculino, o branco, o citadino, o falante da norma culta, o nacional, o cisgênero e o heterossexual, portanto, a minoria, ou aquilo que é tomado e rechaçado socialmente como diferente é: o feminino, o negro, o rural, o falante de variantes linguísticas, o imigrante, o transgênero e o homossexual.

---

Interessa-nos aqui, entretanto, não pensar o que seria essa literatura menor, mas analisar o que seria essa língua menor, ou seja, a língua que uma minoria constrói numa língua maior ou a língua que a subalteridade constrói na língua padrão. Interessa-nos, portanto, esse uso da linguagem que profana a língua nacional, que problematiza a identidade linguística e cultural de uma nação e que recusa, portanto, se inscrever nas formas dominantes da linguagem.

No uso menor da língua abre-se o léxico a intensidades e formações inéditas ou inaudíveis. Neste uso, somos como estrangeiros em nossa própria língua, não temendo, entretanto, a acusação de uso indevido desta. Nesta textualidade há sempre o retorno daquilo que foi reprimido ou rechaçado socialmente. Dessa forma, o uso menor de uma língua é sempre coletivo e político, visto que, uma língua menor sempre socava e perturbava a fixidez das línguas nacionais, dos modos oficiais do bem dizer e do bom escrever.

Interessa-nos, portanto, pensar o portunhol como um uso menor da língua, ou seja, uma língua de uma minoria marginalizada, nesse caso, específico, de imigrantes. Por isso, mais do que entendermos o portunhol como uma interlíngua entre o português e o espanhol ou como uma linguagem indevida que remete à aquisição da linguagem incompleta ou precária, interessa-nos pensar como o portunhol problematiza as línguas nacionais ou como ele produz novas intensidades lexicais, novas sensibilidades, novas afetividades.

Cabe destacar que, durante as ditaduras militares latino-americanas, houve importantes ondas migratórias, não só para os Estados Unidos e Europa, mas também entre os países latino-americanos, o que tornou o portunhol, nesse período, uma língua franca entre os exilados.

Nesse sentido, o fato de Néstor Perlongher estar à margem ou a distância da sua comunidade, colocava-o em uma situação de exprimir

uma outra comunidade potencial, de forjar uma outra consciência e uma outra sensibilidade. Não há, portanto, nos usos menores da língua, sujeitos, mas sim enunciações coletivas que são sempre históricas, políticas e sociais.

Além disso, Perlongher, como leitor de Deleuze e Guattari, não desconhece a ideia de um uso menor da língua. Ao contrário, utiliza este conceito, em muitos ensaios, para analisar não só a obra de outros autores, mas também a sua própria obra.

Em entrevista publicada no jornal argentino *Página 12*, em 19 de setembro de 1990, Perlongher, por exemplo, diz que, em sua obra poética, elegeu resgatar as refulgências íntimas e menores da língua, fazendo reluzir aquilo que as literaturas maiores condenam ao silêncio. Nesse sentido, a sua poesia ofereceria a possibilidade de realizar essa tarefa.

O ensaio “El portunhol en la poesía” foi originalmente apresentado num encontro de professores de língua espanhola, organizado pela Universidade São Paulo, em dezembro de 1984. Já o ensaio “Nuevas escrituras transplatinas” foi originalmente apresentado em uma mesa-redonda sobre literatura e cultura argentina, organizada pelo Consulado Geral da Argentina, na Bienal de São Paulo, em agosto de 1988. Ambos, portanto, antes de saírem em revistas e livros, foram apresentados oralmente.

No ensaio “Nuevas escrituras transplatinas”, Perlongher pede permissão para falar em portunhol, especialmente por estar numa mesa-redonda com outros dois linguistas, e começa a problematizar o estatuto de erro dessa interlíngua. O autor, portanto, utilizando-se do portunhol para se comunicar, avança numa análise dessa interlíngua como língua menor. Na sua leitura, o portunhol procederia a uma destruição simultânea de duas línguas maiores, por isso, seria uma *mala lengua*, “uma língua ruim”.

Em seguida, situa o portunhol como a língua dos exilados, mas estabelece a partir de alguns dados que a genealogia dessa interlíngua se encontraria nas vozes dos marginais, do proletariado, que ao sabor das crueldades dos estados nacionais se deslocaram entre países latino-americanos. A partir dessa introdução, Perlongher começa a pensar sobre o uso e o funcionamento dessas *malas lenguas* exclusivamente na literatura argentina.

Recuperando os trabalhos dos filósofos Deleuze e Guattari e também do crítico literário argentino Alan Pauls, Perlongher inicialmente analisa como essas línguas minoritárias atravessam a obra literária de Jorge Luis Borges e de Osvaldo Lamborghini.

De acordo com esta leitura, Borges eventualmente faz o uso de uma *mala lengua*, mas não faz um uso menor dessa língua, visto que, o uso dessa linguagem delata que o narrador não tem familiaridade com a sua prática, por isso, ainda que se utilize de um léxico novo, é incapaz de produzir uma nova sensibilidade.

Lamborghini, entretanto, em uma relação parricida, não só com Borges, mas com a poética do bem dizer e com a língua nacional, e através de uma barroquização, uma carnavalização, dessa *mala lengua* faz um uso menor de grande potência política e sensibilidade estética.

Perlongher, portanto, a partir da sugestão do crítico literário Nicolás Rosa, propõe que a nova geração literária esqueça Borges, visto que sua figura pairava sobre as novas gerações como uma norma ética e estética. Ou seja, uma possível saída para a literatura argentina seria esquecer a ideia borgeana de literatura de conceito e começar a trabalhar uma literatura de linguagem, próxima à que seria desenvolvida por Roberto Arlt, Oliveira Gironde, Enrique Molina e outros.

O ensaio se encerra com uma análise dos usos menores dessa língua em Manuel Puig, que desenvolve uma estética da banalidade; em Néstor Sánchez, que desenvolve uma escritura da droga; em Osvaldo Lamborghini, que desenvolve uma escritura do corpo. Entretanto, como alerta Perlongher, esses usos menores na literatura ainda afastam não só o mercado, mas também a crítica literária, o que se revela academicamente em poucos estudos críticos ou mercadologicamente no esquecimento desses autores.

No ensaio “El portuñol en la poesía”, Perlongher também inicia a discussão a partir da ideia do portunhol como destruição simultânea de duas línguas, ou seja, o portunhol seria uma travessura do idioma frente à carece das línguas oficiais. Entretanto, considera que essa interlíngua é pouco conhecida e pouco utilizada na literatura, visto que é encarada quase sempre como interferência ou ruído ou como o horror dos professores de língua estrangeira.

De acordo com o autor, o estatuto de erro faz com que o portunhol tenha tanto uma difusão marginal, semelhante às gírias quanto seja assolado por uma dupla marginalidade: a do seu *status* acadêmico e a dos seus usuários.

Em seguida, Perlongher localiza o fenômeno do portunhol a partir dos seus usuários. Segundo o autor, o uso do portunhol se deve ao incessante fluxo populacional entre o Brasil e os países hispano-falantes que

o circulam. O exílio provocado pelas ditaduras militares, entretanto, teria reatualizado esses falantes, que antes eram as populações proletárias, para naquele momento tornar-se uma língua franca entre universitários e intelectuais.

Sentindo-se incapacitado de fazer uma história ou arqueologia do portunhol, Perlongher propõe-se, então, pensar essa interlíngua a partir do seu lugar de usuário e de poeta, afastando-se, portanto, da posição de cientista ou de professor. Isto posto, o portunhol deixa de ser encarado como interferência ou erro para ser pensado em sua intensidade lexical capaz de criar novas sensibilidades.

Entretanto, antes de entrar especificamente no estudo do seu trabalho poético, Perlongher analisa o portunhol a partir dos seguintes escritores: Oswald de Andrade, no livro *Serafim Ponte Grande* (1933), Haroldo de Campos, no livro *Galáxias* (1984), e Héctor Olea, no livro *Capítulo Decapitado* (1981). Em seguida, o autor analisa o seu poema *Acreditando en Tancredo* (1985).

- Na obra de Oswald de Andrade, especificamente no capítulo *Os Antropófagos*, Perlongher identifica um personagem argentino que se comunica no mais puro portunhol. Algumas expressões, portanto, são utilizadas com o fim de criar uma ambiguidade poética que não existiria se o texto fosse escrito de outro modo.
- Na obra de Haroldo de Campos, o ensaísta argentino entende que o trabalho poético se dá a partir da intertextualidade, onde o autor infiltra no português palavras de outras línguas, especialmente do italiano do espanhol. Nesse sentido, Haroldo esgarça as palavras em português num fluxo poético indiferenciado, onde as transições entre as línguas são súbitas e indiscerníveis, o que faz com que algumas palavras estabeleçam paralelismos fônicos.
- Na obra do mexicano Héctor Olea, a poesia se utiliza do portunhol como duplo sentido. Há, portanto, um apelo a palavras que tem significações diversas ou ressonâncias próximas em ambas as línguas. Assim, encontramos no trabalho poético desse autor um pensamento bilíngue, mas, diferentemente de Campos, que escreve a partir do português, Olea escreve a partir do espanhol.
- Por fim, Perlongher analisa o seu próprio trabalho a partir do poema *Acreditando en Tancredo* (1985), que assim como o de Olea é escrito a partir do espanhol. De acordo com o autor, o poema começa sendo gauchesco e logo se barroquiza, terminando em um tipo de escritura

*graffitti*. O uso do portunhol, seguindo uma chave de leitura fornecida pelo próprio Perlongher, aparece já no título do poema, que também se repete ao final de cada estrofe.

“Acreditando” é, portanto, “utilizando” no sentido do português do verbo acreditar e no sentido do espanhol do verbo “por dinheiro na conta”. Igualmente, Tancredo refere-se ao nome do político que era uma esperança para o fim da ditadura brasileira, mas também se utiliza como o espanhol *tan credo*, “credo” que tanto pode ser uma oração quanto um conjunto de crenças, uma ideologia de uma coletividade; nesse caso, a crença brasileira que através da luta partidária, da ideologia democrática e de Tancredo Neves sairíamos, como efetivamente aconteceu, da ditadura militar. Assim, como já foi dito, Perlongher utiliza-se do portunhol para criar um duplo sentido que percorre todo o poema. Vejamos um trecho:

El que en la cuenta acredita  
del candidato amigable  
descubre, cuando ya es tarde,  
que se le ha ido la guita (2004, p. 252).

Uma das possibilidades de leitura do poema, que nos parece mais razoável, é enxergá-lo como uma sátira da situação política brasileira, mais precisamente na aposta brasileira na eleição de Tancredo Neves como um modo viável de empreender a transição e a abertura democrática.

Contudo, o embarrocamento da língua, o uso de mexicanismos, de palavras do criollo e do portunhol, de vozes masculinas que se transformam em femininas e vice-versa, impossibilitam uma leitura única. Assim, é tão difícil dar um sentido ao poema que uma dessas muitas vozes menores também parece duvidar do próprio poema:

Y no nos hemos perdido en el enredo  
porque ya lo empezamos complicado  
Acreditando en Tancredo (2004, p. 255).

Perlongher, além disso, analisa seu poema *Acreditando en Tancredo* a partir da ideia de uma língua menor. Nesse sentido, o autor faz um duplo uso: através do portunhol e através de um processo de proletarianização, que implica num embarrocamento da língua.

O **lunfardo** é uma mescla de línguas de imigrantes, que se deslocaram para a Argentina e para o Uruguai, com o espanhol. Nesse sentido, também pode ser entendida como uma língua menor.

A proletarização da língua dá-se por uma mescla do **lunfardo** com as gírias suburbanas dos dissidentes de gênero e sexualidade, que funciona tanto como uma arma a serviço de problematização de uma língua maior, quanto como uma enunciação coletiva desses sujeitos minoritários.

A partir das análises realizadas por Perlongher, percebe-se que há dois usos distintos do portunhol: um uso do portunhol como interferência, ou seja, percebe-se uma separação entre as duas línguas (Haroldo de Campos); e um outro uso, que é também o de Perlongher, onde o portunhol é utilizado como uma dupla significação, onde apela-se para palavras que tem significações diversas ou ressonâncias próximas em ambas as línguas.

Na obra perlongheriana, podemos dizer que essa língua menor serve ao autor não só como matéria de experimentação poética, mas também como crítica literária e como modo de enunciação.

O portunhol, entretanto, encontra-se em outros poemas e livros do autor. Em duas entrevistas distintas, por exemplo, declara que utiliza o portunhol como um jogo de distorções que serve à problematização do português e do espanhol e que em seus dois primeiros livros *Austria-Hungria* (1980) e *Alambres* (1987) há uma grande quantidade de poemas que está marcado pelo uso dessa língua menor.



## Assista!

Sugerimos agora que você assista ao programa realizado pela rede de televisão argentina TN *Soy lo que soy* que reconstrói a vida literária de Néstor Perlongher tanto pela sua obra, quanto pelos seus amigos que são entrevistados. Em seguida, recomendamos também que você escute o próprio autor declamando *Cadáveres*, um dos seus poemas mais conhecidos, que trata da ditadura militar argentina.

Documentário disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LinNaiusJ3w>>.

Poesia disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=di\\_IbckdtHw](https://www.youtube.com/watch?v=di_IbckdtHw)>.



---

---

## Atividade 5

---

---

### *Atende ao objetivo 2*

A partir do texto da Liliana Weinberg, aponte duas características gerais do ensaio que não foram apontadas anteriormente por outros críticos e filósofos literários.

---

---

---

---

---

---

### **Resposta comentada**

É a língua que uma minoria constrói numa língua maior, é, portanto, a língua que a subalternidade constrói na língua normativa. É um uso da língua que profana a língua nacional e que recusa a inscrever-se nas formas dominantes da linguagem. Por isso, essas línguas costumam se abrir a um outro léxico, o que possibilita formações inaudíveis ou inéditas.

Na obra de Néstor Perlongher, o portunhol é utilizado como uma dupla significação, onde apela-se para palavras que tem significações diversas ou ressonâncias próximas em ambas as línguas. Além disso, podemos dizer, portanto, que essa língua menor serve ao autor não só como matéria de experimentação poética, mas também como crítica literária e como modo de enunciação coletiva.

---

---

---

## **Conclusão**

No atual campo dos estudos literários, o ensaio, mesmo que não seja lido como um gênero textual inferior, ainda é pouco debatido e estudado, ou seja, ainda que a teoria literária o iguale formalmente ou o valorize positivamente em relação a outros gêneros literários, na prática dos estudos literários o ensaio continua a ser invisibilizado, assim como ocorre com a crônica.

Essa situação ocorre, ainda que aqueles que são tidos como grandes nomes da literatura, em geral romancistas, também tenham produzido ensaios. Por isso, discutir o ensaio é sempre assumir uma posição político-estética diante não só da teoria literária, mas também diante desse sistema literário que continua a olhar para o ensaio, ainda que não o assuma ou até mesmo o negue, como um gênero interior.

A partir de Lukács podemos dizer que o ensaio produzido por Néstor Perlongher é um pensamento crítico onde a construção do julgamento tem preocupações não só éticas, mas também estéticas. Nesse mesmo sentido, seu ensaio propõe um novo sentido para o portunhol.

Os dois ensaios estudados concordam com a ideia do ensaio como gênero literário vinculado à arte, entretanto, outros assuntos também atravessam outros ensaios do autor, especialmente questões de gênero, de sexualidade e ditadura. Por fim, podemos dizer que os ensaios estudados potencializam a discussão, especialmente por colocar em contato diversas escrituras e leituras literárias sobre esse gênero textual.

A partir das ideias de Adorno podemos dizer que o ensaio continua a ser um produto bastardo no sistema literário, ainda que não o falte mais autonomia enquanto gênero literário. Além disso, pelo esgarçamento das fronteiras dos gêneros literários, podemos dizer que alguns elementos do ensaio há algum tempo já são incorporados por outros gêneros textuais.

O artigo acadêmico, por exemplo, já é capaz de tornar visível a subjetividade daquele que escreve, ao mesmo tempo em que se questiona sobre sua suposta objetividade e universalidade. Nesse sentido, a subjetividade do ensaísta é um traço importante do ensaio perlongheriano, especialmente pelas marcações textuais que deixam claro o lugar de fala do autor.

A partir de Skirius podemos dizer que esses dois ensaios de Perlongher são, tanto uma prosa não ficcional, quanto uma literatura de ideias ou uma meditação escrita em estilo literário, com fortes traços da subjetividade do autor. Nesse mesmo sentido, o ensaísta parece preocupado em persuadir o leitor na tentativa de desmontar o discurso hegemônico do portunhol como erro.

Além disso, ainda que não seja uma característica geral dos outros ensaios desse ensaísta argentino, podemos afirmar que nesses dois casos o ensaio ocupa um lugar intermediário entre a ciência/artigo e a literatura, ainda que atualmente o ensaio pareça estar nesse entre-lugar, mas a partir do artigo acadêmico e do jornalismo ou do conto.

A partir de Weinberg podemos dizer que o ensaio perlongheriano realiza aquilo que seria a sua lei principal, interpretar a interpretação. Isso ocorre, especialmente, quando o autor problematiza a interpretação hegemônica sobre o portunhol, mas, além disso, o ensaio ainda mantém a sua proximidade com a heresia, especialmente por problematizar essa hegemonia discursiva a partir de autores canônicos, dos quais não se esperava esse uso do portunhol.

Nesse mesmo sentido, o ensaio em Perlongher continua a ser escrito no presente e a sua voz também possibilita uma leitura da sua dimensão privada. Por fim, podemos dizer que a crítica ensaística do autor não se pretende apenas como uma transmissão de ideias, ao contrário, ela se relaciona intimamente com as potencialidades artísticas da escrita. É, portanto, uma operação estética com preocupações éticas.

A partir do próprio Perlongher, especialmente através do poema analisado, podemos constatar o uso do portunhol como uma língua menor, que tanto problematiza as duas línguas normativas, quanto esteticamente também apela para palavras com significações diversas ou ressonâncias próximas com fins poéticos.

Nesse sentido, o autor abre o léxico para novas palavras, novas combinações, ao mesmo tempo em que produz, a partir da linguagem e da experiência do migrante, uma nova sensibilidade, uma nova forma de se relacionar com a escrita.

Assim, a sua textualidade é sempre uma enunciação coletiva dessas vozes que são sistematicamente silenciadas ou fornadas inaudíveis. Por isso, o uso do portunhol é sempre estético, por problematizar os modos oficiais do bom escrever, e político, por significar o retorno daquelas vozes e sujeitos que foram recalcados ou marginalizados.

## Resumo

Nesta aula, você teve contato com a discussão conceitual sobre o ensaio, enquanto gênero literário, a partir de quatro importantes críticos e teóricos latino-americanos, mas também a partir de dois ensaios do escritor argentino Néstor Perlongher. Os principais pontos estudados até aqui foram:

- as ideias de importantes e canônicos teóricos literários sobre o ensaio enquanto gênero literário;

- a discussão sobre oportunhol como língua menor, a partir dos filósofos Gilles Deleuze e Guattari;
- a importância do ensaio de Néstor Perlongher para a literatura latino-americana.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Para Uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

FARIA, João. *A dinâmica mediadora do ensaio na América Latina ou “declarações de senhorio sobre o futuro”*. Niterói: 2014. <https://pt.scribd.com/document/245856816/Joao-Faria-A-Dinamica-Mediadora-Do-Ensaio-Na-America-Latina>

LUKÁCS, Georg. *Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper*. In: *El Alma y Las Formas*. Barcelona: Crijalbo, 1975.

PERLONGHER, Néstor. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

\_\_\_\_\_. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

SKIRIUS, John. *Este centauro de los géneros*. In: *El ensayo hispano-americano del siglo XX*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. Cidade do México: UNAM, 2006.