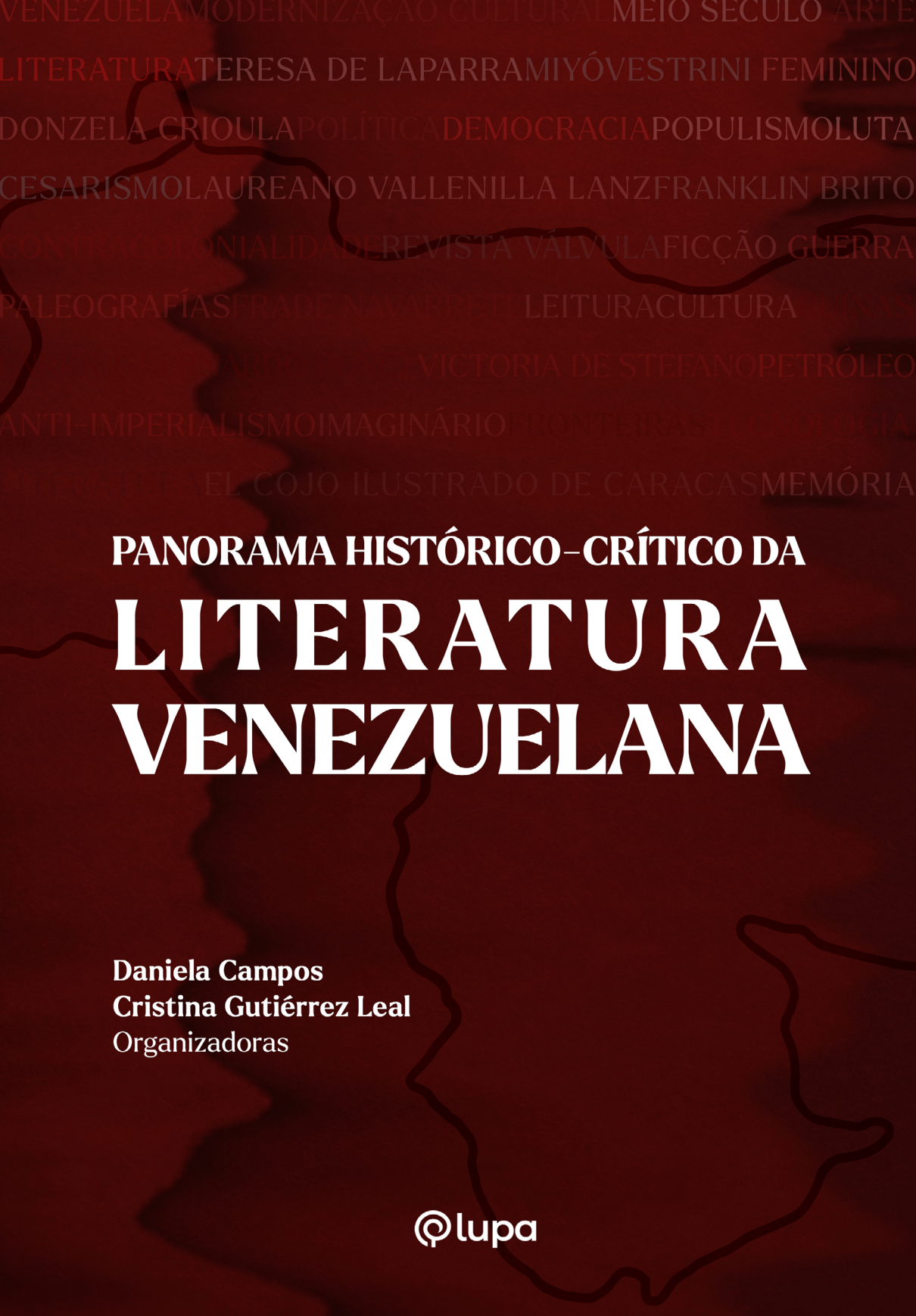


PANORAMA HISTÓRICO-CRÍTICO DA LITERATURA VENEZUELANA

Daniela Campos
Cristina Gutiérrez Leal
Organizadoras

lupa

PANORAMA HISTÓRICO-CRÍTICO DA LITERATURA VENEZUELANA

Daniela Campos
Cristina Gutiérrez Leal
Organizadoras

@lupa

2024 © Editora Lupa
© Daniela Campos, Cristina Gutiérrez Leal.

EDITOR-CHEFE

Geison Araujo Silva

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carla Barros Sobreira (Unicamp)
Bárbara Olímpia Ramos de Melo (UESPI)
Diógenes Cândido de Lima (UESB)
Jailson Almeida Conceição (UESPI)
José Roberto Alves Barbosa (UFERSA)
Joseane dos Santos do E. Santo (UFAL)
Julio Neves Pereira (UFBA)
Juscelino Nascimento (UFPI)
Lauro Gomes (UPF)
Letícia Carolina P. do Nascimento (UFPI)
Lucélia de Sousa Almeida (UFMA)
Maria Luisa Ortiz Alvarez (UnB)
Marcel Álvaro de Amorim (UFRJ)
Meire Oliveira Silva (UNIOESTE)
Miguel Ysrrael Ramírez Sánchez (México)
Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)
Rosangela Nunes de Lima (IFAL)
Rosivaldo Gomes (UNIFAP/UFMS)
Silvio Nunes da Silva Júnior (UFAL)
Socorro Cláudia Tavares de Sousa (UFPB)

Projeto gráfico e diagramação: Editora Lupa
Revisão: Autores e autoras

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Panorama histórico-crítico da literatura venezuelana [livro eletrônico] / organizadores Daniela Campos, Cristina Gutiérrez Leal. -- Tutoia, MA : Editora Lupa, 2024.

PDF
Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-89932-99-4
DOI 10.29327/5418815

1. Literatura venezuelana 2. Literatura venezuelena - História e crítica I. Campos, Daniela. II. Leal, Cristina Gutiérrez.

24-221318 CDD-V863

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura venezuelana : História e crítica V863
Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Rua Celso Fonseca, 456, Centro, Tutóia/Maranhão, 65580-000
contato@editoralupa.com.br | www.editoralupa.com.br

A coletânea organizada pelas pesquisadoras Daniela Campos e Cristina Gutiérrez Leal se destaca como um marco significativo nos estudos da literatura venezuelana no Brasil, pois oferece uma abordagem ao mesmo tempo abrangente e detalhada que perpassa desde o século XIX até a contemporaneidade. Dividido em quatro partes, o livro examina diversos aspectos da literatura venezuelana, incluindo suas raízes históricas e temas contemporâneos que perpassam a interseção entre política, sociedade e cultura. Destacam-se análises sobre a modernização cultural, populismo e democracia, o imaginário contra colonial e a literatura do petróleo, bem como os discursos migrantes. Composto por vinte e sete artigos de acadêmicos reconhecidos internacionalmente, a obra é leitura obrigatória para todos aqueles que buscam entender as particularidades da produção venezuelana e sua crescente inserção no cenário mundial. Além disso, a tradução para o português amplia o acesso a essa importante produção intelectual, contribuindo significativamente para o entendimento e apreciação da literatura venezuelana no contexto brasileiro. A reunião desses textos norteadores permite perceber como a literatura pode servir como uma lente poderosa para entender e interpretar a realidade venezuelana e suas interações com o mundo.

- Tatiana Capaverde

Agradecimentos

Após três anos de dedicação ao projeto, durante os quais estabelecemos contato com renomados pesquisadores e pesquisadoras, gostaríamos de expressar nosso sincero apreço para todos os envolvidos que demonstraram interesse na proposta e contribuíram para a realização deste livro: Álvaro Contreras, Arnaldo Valero, Beatriz González-Stephan, Carlos Guillermo Casanova, Carlos Sandoval, Carmen Díaz Orozco, Cósimo Mandrilo, Diego Rojas, Douglas Bohórquez, Eleonora Cróquer, Gina Saraceni, Jesús Montoya, Gisela Kozak, Gregory Zambrano, Javier Lasarte, Jesús Arellano, Luis Barrera Linares, Luis Duno-Gottberg, Luis Moreno Villamediana, Luz Marina Rivas, Maylén Sosa, Paulette Silva, Raquel Rivas, Roger Vilain, Víctor Bravo e Violeta Rojo.

Também gostaríamos profundamente de agradecer à equipe de tradução que com muita dedicação e paciência trabalharam não só na tradução dos artigos, mas também na tradução dos trechos literários citados: Aila Ferreira, Carlos Guillermo Casanova, Danimar López, Davi Seabra, Delta Regalado, Diego Sousa, Eleonora Cróquer, Jesús Arellano, Lucía González, Marta Manzanarez e Romina Leonor Toranzos.

Sem a colaboração de todos vocês, este livro não poderia existir. Gratidão.

Sumário

Prefácio 11

1 MODERNIZAÇÃO CULTURAL

CAPÍTULO 1

Essa miragem de duas faces: estratégias da modernização cultural na Venezuela (século XIX) 22

Paulette Silva

Trad. Cristina Gutiérrez Leal

CAPÍTULO 2

Transição e expectativas do meio século 48

Víctor Bravo

Trad. Daniela Campos

CAPÍTULO 3

"Casos de autor" na literatura e na arte venezuelana do século XX(I). Teresa de La Parra: "A donzela crioula" e o excesso do feminino 65

Eleonora Cróquer Pedrón

Trad. Daniela Campos

CAPÍTULO 4

Políticas de leitura da fábula e a nação em *Las Memorias de Mamá Blanca* 100

Francisco Javier Lasarte

Trad. Carlos Guillermo Casanova

CAPÍTULO 5
O país na distância: tensões entre a modernidade e a saudade do passado na obra de Teresa de la Parra 130
Luz Marina Rivas
Trad. Cristina Gutiérrez Leal

CAPÍTULO 6
De questões e notícias diversas coisas nas minifições do Frade Navarrete 151
Violeta Rojo
Trad. Danimar López

CAPÍTULO 7
Linhas para um rosto 165
Maylén Sosa
Trad. Jesús Arellano

CAPÍTULO 8
Imensa arrechera de Miyó Vestrini (notas sobre uma língua vulgar) 183
Gina Saraceni
Trad. Marta Manzanarez

2 POPULISMO E DEMOCRACIA

CAPÍTULO 9
Venezuela: uma narrativa sem rosto aparente 217
Luis Barrera Linares
Trad. Romina Leonor Toranzos

CAPÍTULO 10
Notas sobre o cesarismo democrático, de Laureano Vallenilla Lanz 257
Álvaro Contreras
Trad. Daniela Campos

CAPÍTULO 11
As dívidas do populismo reincidente 273
Raquel Rivas Rojas
Trad. Carlos Guillermo Casanova

CAPÍTULO 12
A geração de 1928. Práticas discursivas e lutas pela democracia 292
Douglas Bohórquez
Trad. Romina Leonor Toranzos

CAPÍTULO 13
***El ojo del Mandril*, um mosaico narrativo para Franklin Brito** 325
Arnaldo Valero
Trad. Cristina Gutiérrez Leal

CAPÍTULO 14
Os anos do medo. Micróbios e doenças em *El Cojo Ilustrado de Caracas* (De 1895 até 1897) 345
Carmen Díaz Orozco
Trad. Jesús Arellano

CAPÍTULO 15
Revista Válvula: uma visão retrospectiva 363
Diego Rojas Ajmad
Roger Vilain
Trad. Aila Ferreira

3 IMAGINÁRIO CONTRACOLONIAL E A LITERATURA DO PETRÓLEO

CAPÍTULO 16
O relato das ruinas. Enrique Bernardo Búñez e seu imaginário contracolonial caribenho 396
Luis Duno-Gottberg
Trad. Lucía González

CAPÍTULO 17
Sistema narrativo e imaginário social da Venezuela do petróleo (décadas 70-80) 414
Beatriz González-Stephan
Trad. Eleonora Cróquer

CAPÍTULO 18
Anti-imperialismo, tecnologia e petróleo no romance venezuelano 445
Cósimo Mandrilo
Trad. Diego Sousa

4 O CONTEMPORÂNEO E OS DISCURSOS MIGRANTES

CAPÍTULO 19
A guerra dos dias (acerca do relato breve na Venezuela) 461
Carlos Sandoval
Trad. Cristina Gutiérrez Leal

CAPÍTULO 20
Os pontos de retorno: paleografías de Victoria de Stefano 489
Luis Moreno Villamediana
Trad. Davi Seabra

CAPÍTULO 21
Ana Teresa Torres. *La escribana del viento*, uma escrita do despojo 507
Jesús Arellano

CAPÍTULO 22
Experiências psiconautas na literatura de ficção científica venezuelana do século XXI 536
Carlos Guillermo Casanova

CAPÍTULO 23
Os discursos migrantes e as fronteiras de papel (o caso venezuelano) 558
Gregory Zambrano
Trad. Jesús Arellano

CAPÍTULO 24
Literatura venezuelana: criatividade e conflito 581
Gisela Kozak-Rovero
Trad. Delta Regalado

CAPÍTULO 25
Epitáfios da muralha: Mandelshtam, figura e memória em Igor Barreto 597
Jesús Montoya
Trad. Bruna Melo Martins

CAPÍTULO 26
A literatura fala antes: breves notas sobre aborto e maternidade na poesia venezuelana 616
Cristina Gutiérrez Leal

CAPÍTULO 27
Venezuela negra: um território (des)conhecido 631
Daniela Campos

Sobre os autores e autoras 664

Índice remissivo 678

Prefácio

Nos últimos anos, a Venezuela tem estado no centro das discussões políticas na região e, especificamente no Brasil, o uso político da crise venezuelana é inegável. De repente, o interesse pelo país é cotidiano, dando a impressão de que a referência à Venezuela e seus diversos processos sempre foi de interesse público, o que deveria se refletir em pesquisas sobre a cultura e a política venezuelanas e, portanto, em sua literatura. Contudo, ao consultar o catálogo de teses e dissertações da Capes sobre as palavras "literatura venezuelana", os resultados mostram um total de 43[1] projetos de pesquisa, incluindo trabalhos que não são sobre literatura, mas sobre outras temáticas (migração, política externa, etc.). A maioria dos trabalhos que de fato tratam da literatura venezuelana são de pesquisadoras e pesquisadores venezuelanos que moram ou passaram algum tempo no Brasil. A partir disso, podemos deduzir rapidamente que, apesar de sua proeminência no cenário político, o estudo dos vários aspectos do pensamento venezuelano no Brasil é extremamente escasso.

Considerando essa situação, este conjunto de textos histórico-críticos sobre a literatura venezuelana, alguns inéditos, outros já publicados em espanhol, visa trazer uma literatura quase apagada da cena brasileira de um país vizinho. O interesse desta coletânea é mostrar um panorama — com a ambição do (in)abrangente — da literatura venezuelana do século XIX até esta contemporaneidade nebulosa, fragmentada, difusa, atravessada pela crise e pelo deslocamento.

1 Se compararmos esses resultados com os que aparecem quando digitamos, por exemplo, "literatura argentina" (499 resultados para trabalhos sobre literatura argentina propriamente dita e de pesquisadores argentinos e brasileiros), a diferença é clara.

Muitas das pesquisadoras e pesquisadores convidados para participar deste livro são proeminentes vozes dos estudos críticos da literatura venezuelana. A maioria deles mora fora do país, mas não têm poupado esforços para aprofundar o conhecimento sobre nossa literatura. No entanto, por muito tempo se debateu a crença de que os críticos venezuelanos pesquisavam obras estrangeiras, mas não a sua. Afirmação que afortunadamente se viu enfraquecida paradoxalmente quando se incrementou o deslocamento. Parece que se segue enxergando melhor de longe, com mais clareza, porque de perto tudo parece difuso e desfavorecido, portanto, há um empenho de estudar as obras europeias e latino-americanas, como vão coincidir muitos dos críticos como a mesma Beatriz González-Stephan. Entre os possíveis motivos para compreender a pouca visibilidade que por muito tempo teve a literatura venezuelana e o escasso interesse por parte da crítica, encontra-se a ausência de uma política de distribuição eficaz, tradução e circulação das obras. Por exemplo, no Brasil, em 2021, a editora Pinard fez uma tradução e edição do icônico livro *Dona Bárbara* de Rómulo Gallegos, e em 2016 saiu uma edição de luxo de *Ifigênia: Diário de uma jovem que escreveu porque estava entediada* de Teresa de la Parra, ambos os autores, é importante ressaltar, ocupam vários artigos nesta antologia. Além desses autores canônicos, no Brasil não há uma tradição de estudos críticos sobre outras escritoras e escritores venezuelanos.

Apesar do já explicado, nos últimos anos a migração venezuelana no Brasil visibilizou, além da crise humanitária, econômica, política e social, uma literatura venezuelana não só canônica, mas também uma literatura contemporânea que aborda temas como o deslocamento, a migração, a literatura de fronteira, a crise identitária, linguística, entre outros temas consequentes da experiência no país. O livro organizado pelas professoras brasileiras Tatiana da Silva Capaverde e Juliana Be-

vilacqua Maioli, intitulado *Literatura venezolana en perspectiva: voces contemporáneas* (2022) é uma amostra do recente interesse por essa literatura.

A coletânea foi organizada em quatro partes. O envio dos artigos por parte de professoras, professores, pesquisadoras e pesquisadores mostrou que há uma porcentagem maior de pesquisas sobre narrativa. Uma rápida olhada no sumário deixará claro o desequilíbrio entre o número de textos sobre narrativa em comparação com aqueles sobre poesia e outros gêneros e materialidades. Essa desigualdade é apenas um reflexo fidedigno da preferência pela narrativa nas pesquisas e da forma em que esse gênero tem sido privilegiado como forma de explicar e compreender o país. No entanto, os textos coletados sobre a poesia venezuelana oferecem perspectivas reveladoras sobre este gênero que recentemente trouxe muita satisfação ao país – vejam-se os recentes reconhecimentos: Prêmio Cervantes a Rafael Cadenas em 2022 e o Prêmio Federico García Lorca a Yolanda Pantin em 2020 –. Assim, tomando as palavras de Beatriz González-Stephan no seu artigo reunido neste compendio: "a culpa é dos críticos", e poderíamos complementar: não de nossa poesia.

A necessidade de tradução desta antologia para o português reside na escassez de obras sobre literatura venezuelana disponíveis nesta língua, o que, por sua vez, limita o acesso à mesma pela comunidade crítica literária. A tradução foi coletiva, realizada por pesquisadoras, pesquisadores hispanofalantes, não só da Venezuela, mas também da Argentina, que moram ou se formaram no Brasil e também brasileiros. Este projeto foi iniciado em 2020 e o grupo que colaborou tanto no envio dos artigos quanto no processo de tradução foi entusiasta com a proposta. O processo de tradução foi feito de forma individual, cada tradutora e tradutor esteve a cargo de um artigo, contudo, fize-

mos uma revisão grupal, dialogando sobre palavras e suas variações, as notas de tradução, até chegar a um consenso e posteriormente se fez uma revisão geral de cada artigo.

Esta coletânea está estruturada por vinte e sete artigos de professores, pesquisadores e escritores amplamente reconhecidos na Venezuela e fora dela também. Em cada artigo se especifica em nota de rodapé se já foi publicado inicialmente em espanhol, com os dados da publicação, e o da pessoa responsável pela tradução do artigo.

A primeira parte é constituída por oito artigos e intitula-se "Modernização cultural". O primeiro artigo que aparece é "Essa miragem de duas faces: estratégias da modernização cultural na Venezuela (século XIX)" de Paulette Silva. No presente estudo, a autora pesquisa a periodização das manifestações culturais na América Hispânica, o processo de profissionalização dos escritores e a formação de um público leitor. Além disso, a autora sublinha o perigo de estudar a literatura do século XIX só através dos livros, jornais e das revistas, sem considerar os folhetins e os meios com ilustrações, ou seja, texto e imagem, inclusive as legendas e comentários que guiam a leitura. Silva se centra no caso venezuelano para refletir o impacto que teve a imprensa no processo de secularização e democratização nesse recorte temporal. Por sua parte, Víctor Bravo apresenta seu trabalho "Transição e expectativas do meio século", desde a década fundacional, entre 1920 e 1930; logo após disserta sobre essas duas décadas de transição, 1940 e 1950, até chegar à década de 1960. Além disso, o autor explica os inícios da modernidade na literatura venezuelana e como o conto se instaura como o gênero mais representativo desse momento no país. Eleonora Cróquer Pedrón faz uma contribuição com seu texto ""Casos de autor" na literatura e na arte venezuelana do século XX (I). Teresa de la Parra: "a donzela crioula" e o excesso do feminino". A

leitura que propõe Cróquer sobre Teresa é a partir da relação autoria e exceção, mas também exclusão-inclusiva de alguns escritores "raros" da cena literária. Além dos textos, especificamente *Ifigênia* e uma palestra ministrada por Teresa de la Parra, Cróquer também faz uma leitura das fotografias da escritora venezuelana. Seguindo com o estudo sobre a obra de Teresa de la Parra, Francisco Javier Lasarte apresenta sua pesquisa "Políticas de leitura da fábula e a nação em *Memorias de mamá blanca*" e enuncia as formas de representar a nação por meio da fábula como máscara irônica. Lasarte faz uma leitura dialogando constantemente com o trabalho de Garrels, a primeira pesquisa "séria", ao dizer de Lasarte, sobre *Las Memorias*... Lasarte enfatiza o uso da ironia no romance como estratégia de escrita. Luz Marina Rivas também trabalha com a mesma escritora no seu artigo "O país na distância: tensões entre a modernidade e a saudade do passado na obra de Teresa de la Parra", analisando os espaços como construções de geografias humanas a partir da experiência do exílio, ou melhor, do deslocamento. No que lhe concerne à minificção, Violeta Rojo através do artigo "De questões e notícias diversas coisas nas minificções do Frade Navarrete" sistematiza de forma breve algumas ideias teóricas acerca da minificção e a partir delas propõe pensar o frade John Antonio Navarrete como iniciador do gênero na Venezuela. Por sua parte, Maylén Sosa no trabalho "Linhas para um rosto", faz uma pesquisa sobre a relação entre a linguagem e a identidade na obra poética de Eugenio Montejo, assim como também o vínculo entre vida e poesia, a visão da arte como religião e a concepção da força mítica da palavra poética. Numa parte da pesquisa, Sosa foca na poética dos "resíduos", para contrastar a mistura dos elementos clássicos, os indígenas latino-americanos com o ritmo dos espaços urbanos e suas formas de consumo. Para fechar esse primeiro capítulo, vamos ter o texto "A imensa *arrechera* de Miyó

Vestrini. (notas sobre uma língua vulgar)" de Gina Saraceni, no qual faz uma relação entre experiência e sonoridade, sujeito e som, com o intuito de pensar a poesia como paisagem sonora, no qual é possível que os corpos e as línguas ecoem. Além disso, Saraceni analisa também como são manifestados os saberes e agências influenciados pela alteração, a estridência e a imprecisão do sentido como formas de desacordo.

O segundo capítulo, "Populismo e democracia", está integrado pelo trabalho "Venezuela: uma narrativa sem rosto aparente" de Luis Barrera Linares, no qual oferece um panorama da narrativa do país de fim do século XIX até a última década do século XX para contrastar o paradoxo da negação da narrativa com a identidade venezuelana, inclusive faz um mapeamento até chegar aos primeiros experimentos de escrita de exílio e *insílio*[2] na Venezuela na primeira década do século XXI. O trabalho de Barrera Linares funciona como base para entender a transformação da narrativa venezuelana contemporânea. Seguidamente, Álvaro Contreras em "Notas sobre o *cesarismo democrático*, de Laureano Vallenilla Lanz", analisa a palestra ministrada pelo autor a inícios do século XX e como o modelo de "guerra civil" pode funcionar como ferramenta teórica. A partir dessa proposta, Contreras estuda três romances contemporâneos: *En este país...* de Luis M. Urbaneja A., *Después de Ayacucho*, de Enrique Bernardo Núñez, e *El último Solar*, de Rómulo Gallegos. No trabalho "As dívidas do populismo reincidente", Raquel Rivas Rojas estabelece semelhanças entre as fábulas fundacionais da república populista e os relatos fundacionais atuais da revolução bolivariana. A leitura que propõe a autora é analisar *Doña Bárbara* muito além do binarismo "civilização/barbá-

2 Trata-se de um tipo de exilio interior.

rie" como o discurso dos populismos que herdamos e se repetem na atualidade. Consecutivamente, Douglas Bohórquez, no seu artigo "A geração de 1928. Práticas discursivas e lutas pela democracia", estuda as estéticas que esta geração criou em resistência à ditadura de Juan Vicente Gómez, não só na literatura, mas também na história e na política. Bohórquez enfatiza a importância de cada integrante na literatura e na política e suas contribuições posteriores em face ao contexto político de autoritaritarismo. Arnaldo Valero, em seu trabalho "*El ojo del mandril*, um mosaico narrativo para Franklin Brito", faz uma análise sobre o romance de Laura Cracco a partir das reflexões sobre "necropolítica" de Cristina Rivera Garza, além das responsabilidades do intelectual proposta por Blanchot. A particularidade desse romance é que retrata o caso de Franklin Brito, que morreu após uma greve de fome de 166 dias e como isso, por um lado, sensibilizou uma parte dos venezuelanos e, por outro, revelou a falta de compromisso ético e sobretudo humanitário do regime. Em relação aos jornais e revistas, Carmen Díaz Orozco com "Os anos do medo. Micróbios e doenças em *El cojo ilustrado* de Caracas (de 1895 até 1897)", analisa as publicações nesse meio de divulgação sobre os micróbios e como essas publicações tinham o interesse de domesticar o medo, tentando reduzir a morbidade, mas também e sobretudo possibilitar garantias de progresso para a materialização da nação moderna via assepsia e limpeza e toda a problemática que isso traz articulado ao vínculo civilização/barbárie. E para concluir com o tema dos jornais e revistas, Diego Rojas e Roger Vilain apresentam seu trabalho intitulado "Revista *válvula*: uma visão retrospectiva", trazendo à tona como a *válvula* se transformou em um mecanismo de divulgação do discurso emergente e transgressor das vozes da alteridade no país, para concluir com esse capítulo.

"Imaginário contracolonial e a literatura do petróleo" é o terceiro capítulo, no qual inicia Luis Duno-Gottberg, com seu artigo "O relato das ruínas. Enrique Bernardo Núñez e seu imaginário contra-colonial caribenho", e analisa dois romances do escritor, *Cubagua* (1931) e *La Galera de Tiberio* (1938), a partir da noção de arqueologia, ruínas e resíduos. Duno-Gottberg acentua como esses dois romances estão em sintonia com os posteriores pensamentos decoloniais de C.L.R. James, Eric Williams, Enrique Dussel, Anibal Quijano e Walter Mignolo, resgatando sua importância como antecedente do pensamento contracolonial caribenho. Em "Sistema narrativo e imaginário social da Venezuela do petróleo (décadas 70-80)", Beatriz González-Stephan expõe a situação dos autores, da narrativa, da crítica e do sistema de difusão da literatura dessa época e explica como esses escritores estavam sob o estado do "petrodólar" que conseguiu neutralizar os grupos dissidentes, assim proliferaram discursos "des-históricos" e pouco críticos em relação às desigualdades no país. E, Cósimo Mandrilo, em "Anti-imperialismo, tecnologia e petróleo no romance venezuelano" faz um percurso pela noção de anti-imperialismo para estudar três romances venezuelanos do petróleo: *Mene* de Ramón Díaz Sánchez, *Mancha de aceite* de César Uribe e *El señor Rasvel* de Miguel Toro Rámirez. Além disso, Cósimo estuda a presença das novas tecnologias como parte da neocolonização das companhias estrangeiras no país.

No último capítulo, "O contemporâneo e os discursos migrantes", Carlos Sandoval, faz um estudo panorâmico da narrativa venezuelana de 2001 até 2016, ou seja, dos inícios do chavismo até o momento da publicação do trabalho, em "A guerra dos dias (sobre o relato breve na Venezuela)". Essa pesquisa é fundamental para entender como a narrativa dos autores escolhidos, de alguma forma, dá conta do contexto social, político e econômico do país, trazendo

a experiência vivida nesses anos nas histórias narradas, tendo como antecedentes também o Caracaço e a tragédia de Vargas. Luis Moreno Villamediana apresenta um trabalho intitulado "Os pontos de retorno: *Paleografías* de Victoria de Stefano" e estuda como esse romance está impregnado de sintomas, cura e reabilitação. Por sua vez, Jesús Arellano, em sua pesquisa "Ana Teresa Torres. *La escribana del viento*, uma escrita do despojo" apresenta à escritora e sua fortuna crítica para após fazer essa análise do que ele chama "escrita do despojo", ou seja, uma escrita que surge a partir da precariedade. Além disso, Arellano destaca como o sujeito feminino na obra de Torres está obrigado a criar não só sua própria narrativa, mas também seu próprio espaço e sua própria pátria. Em relação à literatura de ficção científica, Carlos Guillermo Casanova, no seu trabalho "Experiências psiconautas na literatura de ficção científica venezuelana do século XXI", explica como a viagem está relacionada com as experiências psiconautas, mas também desses outros mundos oníricos e da própria lógica psiconauta. O trabalho apresenta uma amostra da ficção científica venezuelana na contemporaneidade, especificamente nos contos de Jorge de Abreu, Susana Sussmann e Ronald Delgado. Já, Gregory Zambrano, em "Os discursos migrantes e as fronteiras de papel (o caso venezuelano)" analisa dois romances, *Zarandona* (2000) de Josu Landa e *Uma tarde com campanas* (2004) de Juan Carlos Méndez Guédez e contrasta o problema da transterritorialidade e a noção de hibridação cultural nas migrações para a Espanha em caminhos inversos, ou seja, da Espanha para a Venezuela na época do franquismo no primeiro romance e da Venezuela para a Espanha, no caso do segundo. Em ambos os casos se evidencia as dificuldades de inserção dos deslocados e, sobretudo, acentua as variações linguísticas entre os dois países. Em "Literatura venezuelana: criatividade e conflito", de Gisela Kozak-Rovero, apre-

senta-se uma sorte de inventário da literatura venezuelana do século XXI. Assim como Beatriz González Stephan expõe o problemático sistema de divulgação da literatura, Gisela retoma esse tema, porém atualiza essa perspectiva nos tempos mais recentes atravessados pela situação de deslocamento experimentada pelos escritores e escritoras, suas literaturas e seus meios de reconhecimento no exterior, como prêmios, traduções e conseguir publicar em editorias reconhecidas. O texto da autora também dialoga com o trabalho de Carlos Sandoval, por trazer esse panorama literário, porém, neste caso abrange também a poesia, fazendo uma ponte com os últimos três trabalhos. Jesús Montoya em "Epitáfios da muralha: *Mandelshtam*, figura e memória em Igor Barreto" analisa a remediação exteriorizada na figura de Mandelshtam como simulacro desde seu labirinto epocal. E, ao mesmo tempo, desloca-se até uma favela latino-americana para expor sua realidade político-social no século XXI, permitindo ir além de um aparato intertextual de um *pretérito presente*. Cristina Gutiérrez Leal, em "A literatura fala antes: breves notas sobre aborto e maternidade na poesia venezuelana" elabora uma reflexão sobre como a poesia venezuelana, especificamente as obras de Marita Jiménez, Jacqueline Goldberg e Gina Saraceni, antecipam o debate sobre o aborto e as formas alternativas de se vincular à maternidade. E, finalmente, Daniela Campos em "Venezuela negra: um território (des)conhecido" apresenta uma pesquisa sobre a negritude na poesia venezuelana e como ela apenas está surgindo em um país autodenominado "café com leite", onde a identidade negra foi apagada da construção da identidade nacional.

Daniela Campos

Cristina Gutiérrez Leal

1 Modernização cultural

CAPÍTULO 1

Essa miragem de duas faces: estratégias da modernização cultural na Venezuela (século XIX)

Paulette Silva

La modernidad, ese espejismo de dos caras que sólo se hace realidad cuando ha quedado atrás y siendo antiguo permanece.
– Augusto Monterroso (2002).

Em muitos estudos sobre o século XIX latino-americano, é considerado um número tão grande de conceitos que se chegou a forçar as manifestações culturais e literárias da época só para que se adaptassem a uma visão atual. Por exemplo, no momento de trabalhar, sobretudo, com "obras" e "autores" esquece-se de que muitas das noções que se aplicam hoje com tanta naturalidade e com a certeza de que tem um significado claro, fixo, estavam ainda em processo de mudanças, realocação, e que só após muitos ajustes, tentativas e fracassos, marchas e contramarchas, chegou-se a formulá-los tal como os entendemos na atualidade. É precisamente o caso dos conceitos de letras, literatura, artista, letrado e escritor, só mencionando alguns termos importantes para este trabalho. Tampouco é lembrado o fato de que o campo intelectual é uma instável areia de luta e que tais noções foram também o resultado do esforço realizado por gerações de escritores que conseguiram viver do seu trabalho, isto é: profissionalizar-se. A pretensão

1 Artigo publicado inicialmente em: Cuadernos de Literatura v. XX, n. 39, janeiro-junho, 2016, p. 95-114.

2 Tradução: Cristina Gutiérrez Leal.

DOI: 10.29327/5418815.1-1

de construir uma literatura nacional que caracterizou os estudos literários do século XIX acabou por isolar "obras" e "autores" dos projetos dos que formaram parte, fundamentalmente ligados às mídias, como o jornal, que já assinalavam fenômenos de massa, embora fosse de uma forma larvária.

Colocar no centro do olhar assuntos relacionados aos leitores, o trabalho efetivo dos "autores", as práticas e sociabilidades que estavam em jogo nos projetos letrados do século XIX e os usos que os escritores fizeram da mídia e novos formatos que tiveram ao seu alcance (a imprensa, o jornal, o folhetim, o melodrama, as gravuras e fotografias), foram os motivos que me animaram a realizar esta pesquisa. Para atingir uma mudança de perspectiva que possibilitasse uma aproximação a esses problemas foi fundamental aproveitar os estudos sobre a história da leitura que tem aparecido nas últimas décadas. Porém, devo dizer que o tema não tem resultado particularmente atrativo na América Hispânica, e por esta razão os trabalhos consultados referem-se sobretudo a Europa, o qual não deixa de ser um grave problema[3]. Certamente, nas pesquisas sobre a leitura há, predominantemente, um olhar eurocêntrico, no qual, embora pareça contraditório, a mesma Espanha tem sido entendida como um território marginal, e ainda mais os países que foram suas colônias.

3 Minha intenção tem sido, então, fazer uso de algumas propostas feitas pelos estudos sobre leitura (Chartier, Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna, Darnton, "Historia de la lectura", Wittmann, Lyons e De Certeau "Leer: una cacería furtiva" e La escritura de la historia, dentre outros) para analisar alguns aspectos relacionados aos leitores, escritores e a circulação de material impresso na Venezuela durante o século XIX. Entre os poucos estudos que revisaram o assunto na América Latina nos últimos anos, deve-se mencionar as obras de Poblete, Catelli e Zanetti, assim como o livro coletivo sobre a história da leitura no México, publicado pela primeira vez em 1988.

Desta forma, a antologia coletiva coordenada por G. Cavalos R. Chartier tem um título tão ambicioso, "Historia de la lectura en el mundo occidental" (1998), que acaba desapontando ao confirmar que os trabalhos se referem sobretudo a Alemanha, Estados Unidos, França e Inglaterra, embora no aporte de Chartier ("Lecturas y lectores "populares"...") sobre os leitores populares na época do Renascimento tem referências a casos espanhóis. Da mesma maneira, os livros mais recentes que se tem ocupado de Espanha ignoram os territórios fora da península, apesar da abrangência de períodos tão longos que deveriam ter sido obrigados a revisar os intercâmbios que existiram com as colônias. Este é o caso, por exemplo, do volume coletivo organizado por Botrel, Infantes e López que tem por título curiosamente: "Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914" (2003). E falo curiosamente porque há capítulos dedicados aos territórios americanos, apesar de que o período a ser considerado começa pouco antes da descoberta de América.

A análise destes trabalhos me obrigou a me deter em um problema que não tinha podido tocar com antecedência, apesar da importância que lhe conferi. Refiro-me à periodização das manifestações culturais na América Hispânica. Os estudos sobre a leitura têm tentado dar resposta a uma pergunta que não tem sido esclarecida: houve uma revolução na leitura na Europa durante o século? A ênfase foi colocada naquele século, o que nos permitiu entender as muitas transformações ocorridas nesse momento. Os estudos hispânicos, em contraste, focados fundamentalmente no letrado – atualmente também na escritora – e suas obras, têm se ocupado sobretudo no século XIX (talvez tenha um papel determinante porque a começos do mencionado século se iniciou o período republicano). Talvez prolongando a visão que se impôs com a independência, a colônia continua parecendo pobre e

pouco atrativa. As pesquisas hispânicas privilegiam a época modernista na qual, em teoria, se produzem as mudanças mais radicais ligadas ao processo de automatização da literatura e da profissionalização do escritor. Normalmente acredita-se que o escritor torna-se profissional fundamentalmente porque se reconhece a si próprio como artista (os manifestos e textos ficcionais do modernismo que refletem sobre o escritor e o estilo tem sido indícios evidentes desta transformação), mas nós esquecemos que ao longo de todo o século houve um esforço de muitos letrados por se manter economicamente com a sua escrita, e para isto apelaram a diversas estratégias e começaram a utilizar alguns formatos e gêneros bem sucedidos na Europa, como o folhetim.

A ideia da escrita como um trabalho pelo qual deve-se receber remuneração e a consideração da autoria como um direito de propriedade sobre as obras não aparecem de forma súbita na segunda metade do século XIX. Em "Lectores, escritores e redatores: prácticas de lectura e escritura en Caracas a finales de la época colonial e inícios de la Independencia" *(Las tramas... 5-86)* reflito, por exemplo, em uma disputa legal que, logo após da instalação da imprensa em Caracas (1808), refere-se aos direitos de propriedade intelectual – "literária", como era chamada nesse momento. É importante considerar que uma revisão aprimorada nos faria encontrar outras discussões por este motivo e não só a propósito do que hoje entendemos por literatura. Desta forma, somente por mencionar um exemplo, José Luis Ramos, na introdução de 1838 de seu *Silabario* (um livro que oferecia algumas novidades tipográficas para facilitar o ensino e o aprendizado da leitura) comenta o seguinte:

> Depois do ano de 1829 [...] já se escutaram até hoje diversas reimpressões [do Silabário] pelo Sr. Tomás Antero, mas tão desconfiguradas e cheias de erros, como era necessário que acontecesse, por causa de que

> dito impressor não contou comigo para nada, nem obtendo minha anuência, nos termos que exigia a justiça, valendo-se da circunstância de que nossos legisladores, apesar do exemplo das demais nações, não tem expedido ainda a lei protetora da mais preciosa e sagrada de todas as propriedades: a das produções literárias (Ramos, 1961, p. 69).[4]

É assim que o século XIX começa: não só com movimentos a favor da independência, mas também com a introdução da imprensa em muitos países hispano-americanos. Pouco tempo depois começaram aparecer as leis, decretos e regulamentações sobre a liberdade de imprensa. Porém, as consequências destes simples dados mais do que evidentes não têm sido revisadas com a atenção devida. A imprensa, durante a Primeira República na Venezuela (abril, 1810 - julho, 1812) foi utilizada sobretudo para a publicação de jornais, panfletos e "papéis", quase sempre ao serviço das causas a favor ou em oposição da independência, mas também ofereceu o momento para que alguns letrados começaram a ativar suas possibilidades de subsistência em face a um público que recém iniciava sua formação como leitores, com números consideráveis, justamente com essas impressões e as que chegavam em grandes volumes do estrangeiro (as guerras de independência, como é sabido, estimulam a circulação de textos). Ante este cenário, parece completamente pertinente averiguar as mudanças produzidas pela chegada da imprensa – e do "capitalismo impresso", para usar os muitos idôneos termos de Benedict Anderson – além dos assuntos relacionados com certa concepção de literatura que na atualidade re-

4 "Después del año de 1829 (...) se han ejecutado hasta el presente diversas reimpresiones [del Silabario] por el Sr. Tomás Antero, pero tan desfiguradas y llenas de errores, como era preciso que sucediese, a causa de no haber contado dicho impresor conmigo para nada, ni obtenido mi consentimiento, en los términos que exigía la justicia, prevaliéndose de la circunstancia de que nuestros legisladores, a pesar del ejemplo de las demás naciones, no han expedido todavía la ley protectora de la más preciosa y sagrada de todas las propiedades, esto es, de las producciones literarias".

sulta estreita, ou pelo menos inadequada. A inserção da imprensa significou para os letrados a possibilidade de se dirigir a uns leitores que já existiam na Venezuela. Esta existência já foi corroborada por Idelfonso Leal e Elena Plaza nos seus estudos sobre a circulação de textos impressos no período colonial. A partir desse momento, será imposto um desenvolvimento complexo, no qual muitos diversos fatores tiveram influência difícil de ponderar na atualidade. Refiro-me ao simultâneo processo de profissionalização dos escritores e a formação de um público leitor, em um contexto nada favorável para os primeiros porque terão que competir com os textos impressos mais prestigiosos e muitas vezes mais baratos vindos da Europa (só pensar, sobre este ponto, no caso dos narradores de meados de século, que precisaram se abrir em meio a um furacão de folhetins que eram produzidos para a incipiente indústria cultural a autores como Dumas e Sue – ficções traduzidas com muita rapidez na Venezuela para sua publicação nos jornais).

É revelador que o primeiro que escreveu – com remuneração – para ser publicado periodicamente na oficina instalada em Caracas em 1808 tenha sido Andrés Bello. Este fato, ainda que importante, não foi considerado por Ángel Rama, por exemplo, ao estudar aos letrados latino-americanos desses anos, motivo pelo qual terminou considerando que Fernández de Lizardi era uma exceção na sua ânsia de procurar e formar leitores[5]. Bello continua sendo isso, além de um objeto de culto ou rejeição, excessivo em ambos casos, o nome que serve para

5 O tom jocoso e resolutamente comercial talvez seja o que mais surpreende hoje sobre o "Prólogo, dedicação e avisos aos leitores" que Fernández de Lizardi escreveu no Periquillo, como fica claro quando ele dedica o romance não para um mecenas, mas àqueles que vão pagar para comprá-lo: "Isto, ó leitores mais serenos, é o que estou fazendo ao dedicar a vocês esta pequena sobrinha que vos ofereço como uma homenagem devido a vossos reais... méritos" (Lizardi, 1997, p. 95). Mas a necessidade de fazer com que os leitores pagassem pela compra de jornais, de material impresso em geral, foi compartilhada por todos os escritores do século XIX.

dar coerência a umas "obras" e não um escritor que não soube se abrir caminho no novo e complexo sistema de intercâmbio inaugurado pela instalação da imprensa em Caracas[6].

Não pretendo assinalar simplesmente a necessidade de descolar a época de interesse a princípios do século XIX, pois isso seria somente correr o problema a uns anos antes. Além disso, um exame do século XVIII com certeza produziria muitas e gratas surpresas – o qual deve incluir as ilhas do Caribe, que, graças aos movimentos dos buques, tinham um constante e muito intenso intercâmbio com as colônias espanholas, o que obrigaria também a repensar o território a ser referido em um trabalho que tente dar conta da circulação de ideias e textos impressos nesse período. Falar em revolução na leitura na Venezuela de então é, certamente, muito arriscado, por não dizer temerário; mas é perfeitamente possível uma avaliação da intensa e cada vez mais acelerada circulação de textos escritos e de informação dada especialmente no final do século XVIII e princípios do XIX – e, é claro, depois. Trata-se, então, de compreender para revisar problemas como as práticas de leitura e escrita ou a formação de um público leitor, é necessário pensar em processos mais longos, os que muitas vezes não devem ser cortados brutalmente nem tampouco pensar numa línea que se desloca progressiva e necessariamente em direção ao futuro. A inserção

6 Talvez seja difícil entender que os escritores normalmente associados a posições conservadoras são os primeiros a usar os avanços tecnológicos, os primeiros a perceber as vantagens de certos meios democratizadores sem dúvida, como no caso de Bello com a imprensa, mas também no século XX com Arturo Uslar Pietri e seu uso precoce da televisão. A cultura venezuelana tem a enorme atração e o imenso desafio de oferecer problemas particularmente interessantes para o estudo das relações entre o "capitalismo impresso" ou a indústria cultural e os muito respeitáveis estudiosos posteriormente consagrados pelas academias (Fermín Toro e o uso do folhetim é outro exemplo). Também é interessante pensar sobre a abordagem crítica, mas decisiva e reivindicativa, de um escritor como José Ignacio Cabrujas – identificado com projetos políticos "esquerdistas" – para produtos da indústria cultural, tais como a novela, que eram entendidos na época pelos setores políticos aos quais ele pertencia como degradados e "alienantes".

da imprensa, por exemplo, gerou novas maneiras de circulação de textos, mas também produziu a reorganização das já existentes, criando modos de intercâmbio nos que se misturam formas novas e antigas. Por tanto, parece mais conveniente entender estes processos como de marcha lenta e hesitante, embora possa se acelerar em momentos cruciais para depois voltar, pegar um atalho ou se desviar por outro caminho. Por esse motivo, torna-se importante não se amarrar a datas que servem para delimitar outros processos, tais como as mudanças políticas acontecidas nessa época, nem imaginar o processo como um imparável caminho para a maturidade que permite a aparição de certas noções "modernas". Tal como será visto, defender a propriedade "literária" e lutar pela "opinião pública", assumir um caráter rebelde e crítico frente ao poder ou aproveitar e explorar as possibilidades oferecidas pelo "capitalismo impresso" são assuntos que podemos encontrar cedo demais, como esse confuso e contraditório período que marca o fim da época colonial e os inícios da independência.

Rafael Gutiérrez Girardot (1988) tinha se referido a uma problemática semelhante em seus trabalhos sobre o intelectual quando apontou, a partir dos estudos de José Luis Romero, que era indispensável compreender o século XIX hispano-americano como parte do processo de estabilização da sociedade burguesa – que pode ser considerado desde finais da Idade Média – e de dissolução do Antigo Regime. Embora seja em outros sentidos e no campo dos estudos históricos, esta perspectiva é a mesma que adopta François-Xavier Guerra (Introdução a *Los espacios públicos en Iberoamérica*), em seus trabalhos sobre a sociabilidade e os espaços públicos, ao considerar a Espanha e suas colônias como parte da área cultural do Antigo Regime. É importante notar, entretanto, que esta não é a visão predominante nos estudos literários latino-americanos, o centro do debate tem sido ocupado pelo

modernismo *fin-de-siècle*, como já assinalei. Desta forma, foi construída uma imagem segundo a qual a entrada na modernidade na América Latina ocorreu, quase abruptamente, no exato momento em que as propostas estéticas modernistas começaram a ser insinuadas. Parece que a "modernidade" tende a ser confundida com "modernização" e, mais especificamente, com "urbanização", fato que ocorreu no final do século XIX na América Latina, de acordo com José Luis Romero[7].

Mas a introdução de ideias "modernas" e esclarecidas pode ser rastreada até o século XVIII e, mais importante, estas ideias, e as transformações que se associam a elas, produziram mudanças nas sociabilidades e nos valores que reivindicaram aqueles que começaram a se vestir conforme à moda, que brincaram de inovadores e rebeldes, mesmo que uma simples pose (não é também uma pose a do *dandy* de fim de século ou o do aflito romântico de mediados de século?). Os documentos que revisa Elena Plaza – "Vicisitudes de un escaparate..." (1989) e "El miedo a la Ilustración..." (1990) – para mostrar as medidas tomadas pelas autoridades coloniais, não só se referem a livros, mas também as modas, poses e atitudes que refletem não as leituras

7 Arturo Almandoz estuda em detalhes as representações ligadas ao imaginário urbano em alguns escritores do século XX em La ciudad en imaginario venezolano (2002). Sobre a importância da cidade no imaginário hispano-americano, desde a época da conquista, o trabalho de J. L. Romero Latinoamérica: las ciudades y las ideas (1986), deve ser consultado. De fato, Romero assinala que "foi a cidade que elaborou, desde sua fundação, a imagem da realidade circundante e o modelo operativo que norteará a ação do grupo fundador" (Romero, 1986, p. 68). Fundamental para este objetivo era a representação da América como um "vácuo" a ser preenchido. Europa (que se reflete nos nomes de muitas cidades e regiões: "Nova Espanha" é um bom exemplo), ainda que fosse "na verdade, apenas a fronteira e periferia da velha Europa" (Romero, 1986, p. 68). A conclusão de Romero sobre o ciclo das fundações nos leva a pensar em uma miragem urbana: "O ciclo das fundações é, precisamente, o do desenho do novo mapa do novo mundo, um mundo urbano e intercomunicado, como nunca tinha sido antes. É, também, a da primeira ideologia produzida por este mundo urbano: aquela que negou a realidade de um mundo sociocultural inequivocamente existente para propor a criação de um novo conforme com o modelo da metrópole" (Romero, 1986, p. 68). É necessário pesquisar um pouco mais sobre as consequências que esta ideologia urbana dos conquistadores e seus descendentes teve sobre as manifestações culturais.

feitas e como tais leituras são traduzidas no cotidiano, mesmo que isso só acontecesse na elite. Por estes motivos, a pergunta que se fez Michel Foucault há vários anos, o que é o autor, não só deve ser respondida fazendo uma revisão do discurso jurídico ou, como apontou Chartier em "Figuras del autor" (1996), da intervenção decisiva e determinante dos impressores, mas das práticas que estão em jogo em um certo momento, das censuras e limites que impõe uma sociedade colonial ou um período marcado por urgentes problemas políticos.

Responder à pergunta do Foucault sobre o que é um autor (sem mencionar as outras possibilidades: letrado, intelectual, escritor, redator, jornalista) ou inclusive à pergunta o que é um leitor (ou escuta, já que os textos impressos também tinham destinatários não alfabetizados) não é uma tarefa fácil de se fazer. Para o século XIX venezuelano, é necessário rever as práticas concretas, os significados que uma palavra poderia ter e o contexto no qual ela foi utilizada, e não a partir de ideias preconcebidas que reforçam a representação de uma Venezuela que sempre foi rural e isolada do resto do mundo. Assumir, por exemplo, que um leitor é apenas aquele que decifra um texto é deixar de fora uma imensa massa de receptores que podem ter tido acesso aos textos por outros meios que também eram considerados pelos escritores. O escritor, por sua vez, podia ser aquele encarregado de organizar, resumir e dar coerência a textos produzidos por outros, como o faziam Bello e Isnardy[8] em *La Gaceta de Caracas* (*Gazeta de Caracas* no original (2014). Neste sentido, Javier Lasarte destaca sobre o "século XIX estreito", que a crítica tem construído, que se "algo predomina nas representações acadêmicas sobre a pós-independência

8 Como muitas vezes acontece com a ortografia do século XIX, o sobrenome pode aparecer de várias maneiras: Isnardy e Isnardi (vou usar o primeiro porque é o mais usado nos documentos do século XIX).

é a figura do letrado do XIX como um sujeito uniforme, rapidamente tipificado"[9] (Lasarte, 2003, p. 48). Por isso, optei por examinar alguns casos concretos, referidos a momentos específicos na circulação dos textos impressos (a chegada da imprensa, a apropriação de gêneros modernos como o folhetim ou a adoção de técnicas de reprodução de imagens), que possibilitem a apresentação desses problemas e algumas vias para abordá-los.

O conceito de "cidade letrada", acunhado por Ángel Rama há vários anos (1984), é, sem dúvida, um dos que têm atingido maior fortuna nos estudos sobre o século XIX latino-americano[10]. Foi o resultado de um enorme esforço feito pelo pesquisador uruguaio para a compreensão da função dos escritores e da(s) carta(s) na América Latina do período colonial. Em uma tentativa semelhante, as generalizações poderiam parecer necessárias, pois de outro modo teria o risco de não conseguir sintetizar para marcar as tendências mais importantes. Porém, uma revisão mais detalhada mostra que a forma adotada pela cidade letrada nas décadas posteriores à independência – a "cidade escriturária" – torna-se insuficiente, sobretudo se considerarmos os projetos maiores dentro dos quais surgiram muitos dos trabalhos dos letrados[11]. Refiro-me às associações e às empresas jornalísticas, como a *Gazeta de Caracas*, o *Liceo Venezolano* e, muito depois, *El Cojo Ilus-*

9 "algo predomina en las representaciones académicas sobre la postindependencia es la figuración del letrado del XIX como un sujeto uniforme, rápidamente tipificado".

10 Para Rama, a "cidade letrada", tanto na colônia como no início do período republicano, era composto fundamentalmente de "escribas, fazedores de contratos e testamentos, que tinham a autoridade que transmitia a legitimidade da propriedade" (Rama, 1984, p. 51). Por ter domínio exclusivo sobre a carta, eles acabaram sacralizando-a, reforçando assim o poder da burocracia colonial e pós-independentista.

11 Rama usa este termo para sublinhar a diferença entre uma elite alfabetizada, que sacraliza a escrita e a norma linguística metropolitana, e uma população analfabeta, cuja língua é "popular e cotidiana" (Rama, 1984, p. 52).

trado, que objetivaram ampliar o circuito letrado apelando a múltiplas estratégias, como a apropriação do folhetim ou o uso da imagem.

A partir do trabalho de Rama, acusamos a cidade letrada do século XIX de nada menos do que ser letrada. Mas, além da contradição (não necessariamente importante), devemos nos perguntar o quanto era realmente letrada. Parece que ao abraçar o conceito não houve discussão suficiente sobre um problema crucial: quem construiu o objeto, assim como quando e como. Metodologicamente pode haver um círculo vicioso: estudamos o estudioso e suas obras e, ao fazê-lo, o desligamos dos projetos que desconectados dos projetos que deram sentido ao seu trabalho, dos esforços que fizeram para tirar proveito dos médios democratizadores que o "capitalismo impresso" colocava ao seu alcance. Nós extraímos, quase bisturi na mão, as "obras" dos jornais e revistas que eles fundaram ou apoiaram com suas colaborações e, em simultâneo, questionamo-las por viverem de costas para a "verdadeira" cidade. Assim, não consideramos as novas sociabilidades e os novos espaços de intercâmbio que eles ajudaram a construir, o que para muitos deles foi uma parte essencial dos projetos, sem dúvida, esclarecidos, que eles sustentavam.

Neste sentido, é importante não esquecer que o propósito de formar cidadãos e, por tanto, de alfabetizar à população, atravessou o século. Na década dos vinte, por exemplo, Joseph Lancaster, o famoso pedagogo inglês, foi contratado por Bolívar para inserir seu inovador sistema educativo em Caracas – este método, chamado de "ensino mútuo", apresentava o enorme atrativo de multiplicar, mais rápido que qualquer outro, o número de pessoas alfabetizadas. Embora fossem projetos muito contraditórios e que marcaram evidentes exclusões, não pode se ignorar que muitas vezes se fizeram parcerias com empresas comerciais que precisavam criar um público maior, não

restrito às elites, ou novos consumidores (costumamos acreditar que o consumismo é um fenômeno do século XX – apesar dos muitos artigos de costumes e ensaios realizados pelos letrados para combatê-lo) ou que se refere sobretudo a objetos de luxo e não a textos, como o folhetim). Além disso, pensamos que o sucesso de uma revista ou jornal dependia, sem sombra de dúvida, do número de leitores consumidores dispostos a pagar.

Poderíamos pensar que nessa perspectiva que separa radicalmente a cultura oral dessa amuralhada "cidade letrada" se desprenda do olhar segundo o qual as sociedades do século XIX – e, por tanto, as culturas latino-americanas – estavam divididas claramente entre dois grupos: uma oligarquia frequentemente inescrupulosa e um povo marcado pela iliteracia, alvo fácil das manipulações do primeiro. Esquece-se, entre outros aspectos, do crescimento de novos setores e da democratização (relativa, é fato) que este proporcionou. É assim que continuamos pensando o século XIX a partir das representações construídas pelos positivistas, para quem romper com o passado imediato, realizá-lo ou barbariza-lo (a mais idônea forma de desprestígio de acordo às suas próprias apostas pela civilização), serviu como estratégia para legitimar o presente[12]. Não avaliamos o outro lado dessa ima-

12 Este é o caso da imagem de uma Venezuela empoeirada e atrasada, isolada do resto do mundo, que só conseguiu se manter de pé com o impulso dado ao processo de modernização por Guzmán Blanco e o liberalismo amarelo. É uma representação que parece mais fruto dos esforços dos historiadores positivistas do final do século XIX e início do século XX, em vez de ser o produto de uma análise mais ou menos rigorosa. Esta observação, que foi feita por historiadores como Elías Pino Iturrieta pode nos permitir compreender uma das características da nossa forma de construir o passado e a nossa imagem como nação: essa mania fundacional, por assim dizer, que desacredita e cancela o passado uma e outra vez, a fim de prometer um futuro melhor, começando quase do zero ou voltando às "origens". Uma das características mais claras desta obsessão é considerar que só o passado heróico é salvável, o passado da independência, com os seus mártires sempre traídos pelas gerações seguintes, números necessários para elevar o prestigioso panteão nacional onde logo serão incluídos os protagonistas da nova empresa fundacional que os declara seus predecessores.

gem atravessada por *montoneras*[13] e homens a cavalo, como a relação entre cidadão e consumidor que propõe abertamente o "capitalismo impresso". Desta maneira, evitamos as contradições que possibilitam a coexistência de formas que remetem à oralidade e gêneros modernos de massa, como acontece com o folhetim *Los Mártires*, de Fermín Toro, ou as paradoxais manifestações presentes no jornal *La Gaceta de Caracas*, isto é, na mídia moderna por antonomásia.

Tal como tentei explicar em "Lectores de folletín en El Liceo Venezolano: nuevos lectores en la República de las Letras" (*Las tramas*... 87-128), essa representação que divide de forma maniqueísta entre a elite e o povo (muitas vezes apresentada como uma oposição entre vitimário e vítima) pode se rastrear em muitos discursos do século XIX, especialmente nos folhetins[14]. Este tipo de representação da população forma parte do que Brooks chamou de "imaginação melodramática". Como apontam alguns estudos, este elemento tão importante para a imaginação moderna invadiu não só os folhetins, mas também o discurso político e o jurídico. Por outro lado, os intercâmbios entre a cultura letrada e os setores marginalizados têm sido objeto de muitas revisões nos últimos tempos. A imagem de duas culturas incomunicáveis, uma oral e outra alfabetizada, provou ser insuficiente para expli-

13 N. T.: Acredita-se que as montoneras, forma de guerrilha organizada em prol de certas causas, surgiram no continente americano por volta da época da guerra de independência.

14 Os termos que Rama usa para descrever a situação da "cidade letrada" podem servir como exemplo da oposição irreconciliável que eu apontei: A cidade letrada estava cercada por dois anéis, linguística e socialmente inimigos, aos quais a grande maioria da população pertencia" (RAMA, 1984, p. 53). O primeiro anel foi constituído por "os plebeus", formado por "crioulos, ibéricos sem classe, estrangeiros, libertos, mulatos, zambos, "mestiços" e todas as diversas "castas" derivadas de "cruzes" étnicos que não se identificavam nem com os indígenas, nem com os escravizados negros" (Rama, 1984, p. 53). Como se pode supor, a segunda era composta de indígenas ou de escravizados negros. De acordo com Rama, não há comunicação entre estes anéis e a cidade das letras, já que a função do letrado é justamente erguer uma "cerca defensiva contra um ambiente hostil e, acima de tudo, inferior" (Rama, 1984, p. 54).

car a complexa rede de circulação escrita, mesmo em sociedades com elevadas taxas de analfabetismo. Neste sentido, estudos sobre a leitura enfatizam que não existe um fosso intransponível entre oralidade e escrita, mas pelo contrário, relações muito ricas que ainda estão para ser exploradas. Além disso, estas investigações demonstraram que a separação entre alfabetizados e não alfabetizados não corresponde às divisões de classe que servem as histórias tradicionais para compartimentar as práticas sociais e culturais.

Alguns pesquisadores trouxeram à luz uma série de leitores – muitas vezes habituais e muitas vezes especialistas – que não faziam parte da elite nem dos setores considerados instruídos ou alfabetizados. De fato, estes trabalhos demonstram que a alfabetização não se realizava da mesma forma em que se faz hoje em dia, pois escrever, ler e contar eram destrezas aprendidas de maneira independente. Por esta razão, a capacidade de assinar já não pode ser considerada um índice de alfabetização, como foi estabelecido por estudos históricos até há algumas décadas, uma vez que se podia saber ler, mas não assinar ou, pelo contrário, podia-se saber assinar, mas não ler.

Tem-se dito frequentemente que a principal fonte para o estudo do século XIX são os jornais. Não são apenas os problemas encontrados na publicação de livros nessa altura que levam a esta conclusão: a empresa jornalística foi entendida pelos educadores como uma forma de exercer a cidadania, de participar nos assuntos públicos. Em jornais e revistas lançaram uma campanha para a formação da opinião pública e a formação de novos leitores em países onde o analfabetismo parecia a norma, e deste traço estavam bem cientes. É devido à importância do jornalismo durante o século XIX – um fato que Rama pôde ver claramente em seu estudo sobre Rubén Darío, mas não tanto em *La ciudad letrada* – que minha pesquisa se detém nas próprias

páginas de revistas e jornais, evitando (tanto quanto posso) purificar os textos das marcas deixadas pelos projetos e interesses dos literatos contemporâneos e as reduções e "purgas" feitas pelos que vieram depois. Como eu mesma expliquei em "Leer una revista ilustrada o una rápida visita a un moderno museo portátil" (*Las tramas*... 129-192), essa representação da cultura do século XIX como exclusivamente dedicada às letras é produto do processo de autonomização da literatura e da sua identificação com as Belas Letras (para o qual era necessário não prestar atenção a elementos espúrios que remetem ao intercâmbio comercial). Por este motivo é que *El Cojo Ilustrado* tem sido entendido como o "órgão continental" do modernismo e não como uma empresa comercial interessada nas novas técnicas de reprodução de imagens – o trabalho de Mirla Alcibíades sobre esta revista é uma exceção neste sentido.

Por esta razão, a importância dada à letra – e as Letras – em *El Cojo Ilustrado* não deve ser confundida com o processo que levou à crítica a eliminar muitos interesses (inclusive comerciais) que o originaram, e, especialmente, aqueles vinculados com a relevância que obtém a imagem – através da reprodução de desenhos, pinturas e fotografias – neste final de século. Essa foi uma época em que a imagem visual – de periódicos, cartões postais ou grandes exposições – estava no centro de muitas práticas sociais e culturais.

Os estudiosos hispânicos usaram as novas propostas colocadas à sua disposição pelas novas técnicas de reprodução em massa, tanto de textos como de imagens, e adaptaram velhas estratégias utilizadas em rituais patrióticos, nos quais a imagem (retratos ou objetos de Bolívar, por exemplo) desempenhou um papel de destaque.

Em relação ao livro, devo dizer que o século XIX foi considerado a época de ouro dos livros ilustrados – também, é bom lembrar,

das caricaturas, que, como sabemos, invadiram os jornais de ambos os lados do Atlântico. Muitos autores trabalharam com os desenhistas, como o mostram os romances de Julio Verne e Charles Dickens, mas também *El Periquillo Sarmiento*, publicado em suas primeiras edições com ilustrações e fórmulas tipográficas que na história remetiam às imagens, que têm curiosamente desaparecido das edições atuais, inclusive das mais prestigiosas como a realizada por Cátedra (1997). Surpreendente nesta edição é a explicação contraditória para o apagamento do itálico, a eliminação do itálico que no romance de Lizardi se referia às imagens:

> Tentamos o máximo possível respeitar o itálico, embora tenhamos eliminado aquelas que constituem um chamado ao leitor para olhar as ilustrações – Lizardi, como um bom espírito ilustrado, conhecia o poder didático da imagem, além da atratividade que ela tinha no momento da venda[15] (Lizardi, 1997, p. 61).

Surpreende porque a editora, Carmen Ruiz Riobueno, explica com muita razão que Lizardi compreendia o poder da imagem. Da mesma forma, a tradução feita em Caracas em 1845 do romance de Eugène Sue, *The Mysteries of Paris*, também trazia imagens (publicado apenas um ano após a edição "corrigida e reformada pelo autor", feita em Paris, como o próprio livro aponta)[16].

Infelizmente, é pouco o que pode se dizer sobre este volume porque o único exemplar que sobreviveu perdeu-se nas estantes da Biblioteca Nacional (um assunto ligado às fontes e à construção do "arquivo

15 "Hemos procurado respetar al máximo las cursivas, aunque hemos eliminado las que constituyen una llamada para que el lector se fije en las ilustraciones — Lizardi, como buen espíritu ilustrado, sabía del poder didáctico de la imagen, aparte del atractivo que ello suponía en el momento de la venta"

16 Eu tiro os dados do trabalho de C. R. Villasana, já que não pude revisar o livro.

da memória nacional" que não conseguirei abordar neste caso: o porquê se conserva certos impressos e outros não).[17] Contamos, até onde tenho podido pesquisar, só com uma imagem que Humberto Cuenca em 1980 reproduziu no seu livro *Imagen literaria del periodismo* (Imagen 1). Da mesma forma, em meados do século, foram feitos os primeiros esforços para apresentar o que poderíamos chamar de "álbuns da nação", ou seja, textos ilustrados que, como o *Museu venezuelano*, tiraram proveito das técnicas de reprodução de gravuras para fornecer representações da nação venezuelana. Assim, podemos perceber que a representação do circuito literário do século XIX como uma cidade entrincheirada e letrada está atravessada por uma "purga" feita no século XX, que a despojou desses elementos supostamente ilegítimos e, sem dúvida, não compatíveis com a ideia de "Letras" que se instalou mais tarde.

17 No capítulo "Lectores de folletín en El Liceo Venezolano..." (Las tramas... p. 87-128), refiro que, até recentemente, que os estudos literários desprezam muitos romances venezuelanos do século XIX, tais como Los Mártires de Toro, por terem elementos melodramáticos e próprios de folhetim. Talvez neste caso a questão é agravada pelo fato de ser uma tradução de um folhetim - nada menos do que um dos mais importantes sucessos da indústria cultural do século XIX – que insere imagens para atrair um público mais amplo. De acordo com Ramón de la Plaza (Ensayos sobre el arte en Venezuela XX), as imagens foram o produto da caneta de Gerónimo Martínez, ou seja, um desenhista que também usou as possibilidades oferecidas pelo negócio de impressão. (1883, p. 192-197). Este é o caso de Sarmiento, por exemplo, quando em "Os romances" ele se refere à "escola da Ordem" que se recusa a usar o "açúcar" da ficção para atrair e formar novos leitores (em "Os romancistas como críticos", 1856, p. 15). Considero importante notar que muitos deles parecem responder à Igreja, um setor com muito peso na sociedade do século XIX, mas que não é normalmente considerado quando se trata de polêmicas e discussões nas quais participaram os homens cultos, pois tendemos a imaginar a "cidade letrada" como composta apenas de escritores no sentido atual, esquecendo assim os grandes oradores e escritores eclesiásticos que tinham muito peso e prestígio naquela época. Trata-se de um estudo que ainda precisa ser feito e que requer uma revisão de outras fontes além dos livros, jornais e revistas produzidos pelos "autores" que reconhecemos hoje. Para citar apenas um exemplo, a primeira edição (1855) do periódico Crónica Eclesiástica de Venezuela contém um artigo intitulado "Perigos da leitura de romances" (1855, p. 134).

Por fim, em "Lecturas de mujeres: imágenes en femenino de la epidemia" (*Las tramas*... p. 193-238), tento rastrear alguns vestígios deixados pelas discussões sobre as consequências supostamente perniciosas da leitura, quase sempre em referência aos novos setores que estavam sendo incorporados de forma constante ao circuito dos textos impressos, para o qual utilizo imagens que apareceram em *El Cojo Ilustrado*. Nele, eu faço uma revisão de algumas das representações das leitoras, muitas vezes centro desses debates, que deve se considerar como parte dos dados a considerar em uma discussão sobre a "revolução da leitura" ou a "epidemia leitora"[18]. Por tanto, estudo algumas cenas de leitura e referências aos leitores aparecidas em ficções latino-americanas e venezuelanas, assim como reproduções de pinturas e fotografias feitas por *El Cojo Ilustrado*. Também examino as relações tensas entre imagens visuais e textos (legendas ou comentários), este frutuoso cruzamento que foi amplamente explorado pelas muitas publicações ilustradas da época, a fim de compreender as "leituras" que, quase sempre na forma de uma história, procuram dar sentido, impor uma interpretação, sobre as imagens visuais. Esta viagem me permite mostrar uma situação muito complexa no que diz respeito às trocas literárias, dado que as formas tradicionais de leitura, projetadas, por exemplo, para a recitação (e que pressupõem, como se verá, uma "semiotização" do corpo, especialmente o feminino), se articulam com modos de leitura considerados "modernos", em imagens e textos que parecem apontar a uma ansiedade, um temor, a respeito da leitura de setores que, como as mulheres, começam a adotar novas relações com os livros, ou são chamados a participar, de muitas diversas maneiras, em novas formas de intercâmbio.

18 Às vezes é difícil entender a quem os estudiosos do século XIX estavam respondendo quando se referiam à importância do romance na criação de um público leitor.

Considerei essencial rever as práticas e propostas que efetivamente surgiram na Venezuela, para não partir das generalizações que as categorias de "latino-americano" e "latino-americanismo" têm, e que são quase sempre pensadas para autores mais conhecidos ou de maior prestígio na academia. Desta forma, procuro evitar as reduções que acabaram por proporcionar uma representação do letrado hispano-americano do século XIX construído com base nos "autores" mais conhecidos – e até injusta, porque é estereotipada – para esses mesmos escritores. É precisamente este problema que Javier Lasarte aponta como um dos produtos do "estreito XIX" que tem sido imposto aos estudos acadêmicos:

> Como tenho tentado mostrar, as leituras redutoras sobre a primeira metade do século XIX vêm construindo um modelo (anti)paradigmático do intelectual desse período que, além disso, serviu para denominar o século na totalidade. Por quaisquer razões, aqueles sendo favorecidos por esta construção de representatividade são, em sua maioria, os pensadores da Argentina – geração de 37 e arredores – e, em menor grau, seus equivalentes chilenos[19] (Lasarte, 2003, p. 58).

Isto não significa, naturalmente, que meus estudos propõem isolar os "casos" venezuelanos do resto do continente, desconectando-os de propostas similares em outros países, pois também é minha intenção ressaltar que algumas dessas questões estavam sendo tratadas em um contexto mais abrangente (não apenas latino-americano). A proposta tem sido, fundamentalmente, mostrar problemas concretos que nos permitem repensar algumas suposições básicas no século XIX e,

19 "Como he querido mostrar, las lecturas reductivas sobre la primera mitad del siglo XIX han venido construyendo un modelo (anti)paradigmático del intelectual de ese período que, además, ha servido para denominar al siglo en su conjunto. Por las razones que sea, quienes han recibido el favor de esa construcción de representatividad son mayormente los pensadores de Argentina —generación del 37 y alrededores— y, en menor medida, los equivalentes de Chile".

em simultâneo, apontar algumas maneiras que eu acredito que seriam proveitosas para uma melhor compreensão. Não procuro, portanto, historizar as práticas de leitura e escrita, nem dar um relato meticuloso das complexas redes de circulação de escritos. Tampouco pretendo fornecer um histórico do processo simultâneo de profissionalização dos escritores e a formação de um público moderno. Limito-me a alguns textos e imagens que considerei particularmente relevantes para fazer algumas perguntas, que não necessariamente têm respostas, com respeito a alguns pontos que eu acreditava serem centrais nesses complexos e contraditórios processos.

Desta forma, eu também queria propor que o estudo destes problemas não estivesse baseado apenas nos "textos" escritos que temos extraímos escrupulosamente de jornais, revistas, livros e projetos "iluminados" do século XIX, mas que, ao contrário do que Darnton diz, no sentido de que "neste tipo de história, por mais rigorosa que seja sua teoria, não há teoria, há uma infeliz falta de fontes" [20] (Darnton, 2003, p. 439), fontes que podem ser encontradas em muitos lugares, se olharmos cuidadosamente e com um olhar que não tente purificá-las.

Não gostaria de fechar estas linhas sem lembrar que há na história dos escritos um processo duplo a ser considerado: por um lado, uma tendência à secularização e democratização, relacionada com as novas técnicas que estão sendo introduzidas e que colocam o material impresso nas mãos de mais pessoas; e, simultaneamente, uma nova sacralização do livro, um fato que pode ser seguido hoje com o impacto da Internet. Como aponta Derrida em *Papel máquina* (Derrida, 2003, p. 23): é como se cada etapa, em uma transformação técnica, parece destinada a dessacralizar, a democratizar, a secularizar, a desfetichizar ao

20 "este tipo de historia, por rigurosa que sea su teoría, se carece desgraciadamente de fuentes".

longo de uma história interminável do Iluminismo ou da Razão (antes e depois da Aufklärung); mas como se, apesar de tudo, cada etapa carregada com ele, igualmente inescapável, um viés sagrado ou religioso.

Ao estudar o século XIX, certamente colocamos mais ênfase nos resultados da sacralização do livro, assim como do "autor" e de suas "obras", sendo muito importantes no grande labor dessa época: a criação de uma "literatura nacional"; e esquecemos o outro lado do problema: o processo de secularização e democratização que a imprensa trouxe consigo a princípios de século, além da disseminação de textos impressos de diversos tipos ao longo do século. Por esse motivo considero que os estudos que realizo sobre momentos que acreditei serem decisivos levam à necessidade de repensar o impacto produzido pelo "capitalismo impresso" e a indústria cultural do século XIX.

Imagem 1: Ilustração da edição caraquenha de *Los Misterios de París* (1845).



Fonte: Universidad Central de Venezuela, Caracas (1980).

Referências

ALCIBÍADES, Mirla. **El Cojo Ilustrado en el proceso de la modernidad en Venezuela**. Tesis. Universidad Simón Bolívar. Mestrado em Literatura Latino-americana. Caracas, 1993.

ALMANOZ, Arturo. **La ciudad en el imaginario urbano venezolano**. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002.

ANDERSON, Benedict**. Comunidades imaginadas**: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.

CATELLI, Nora. **Testimonios tangibles**: pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna. Barcelona: Anagrama, 2001.

CERTEAU, Michel de. **La escritura de la historia**. México: Universidad Iberoamericana, 1985.

CERTEAU, Michel de. Leer: una cacería furtiva. La invención de lo cotidiano. *In:* **Artes de hacer**. México: Universidad Iberoamericana, p. 177-189, 1996.

CHARTIER, Roger. **Entre poder y placer**: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna. Madrid: Cátedra, 2000.

CHARTIER, Roger.Figuras del autor. *In:* **El orden de los libros**. 2 ed. Barcelona: Gedisa, 1996.

CHARTIER, Roger.Lecturas y lectores "populares" desde el Renacimiento hasta la época clásica. *In:* CAVALLO Guglielmo; CHARTIER, Roger. (Org.). **Historia de la lectura en el mundo occidental.** Madrid: Taurus, p. 413-434, 1998.

CUENCA, Humberto. **Imagen literaria del periodismo**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1980.

DARNTON, Robert. Historia de la lectura. *In:* BURKE, Peter *et al.* Formas de hacer historia. Madrid: Alianza, p. 177-208, 1993.

DARNTON, Robert. **El coloquio de los lectores**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Papel máquina**: la cinta de máquina de escribir y otras respuestas. Madrid: Trotta, 2003.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. **El Periquillo Sarniento**. Madrid: Cátedra, 1997.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor? *In:* **Dialéctica** IX.16, 1984, p. 124-142.

Gaceta de Caracas. Caracas: Imprenta de Gallagher y Lamb, 2014. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/partes/240350/gazeta-de-caracas. Acesso em: 23 jun. 2015.

Gaceta de Caracas. Introducción. GUERRA, F-X., *et al*. **Los espacios públicos en Iberoamérica:** ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX**.** México: Fondo de Cultura Económica, 5-24. Impreso, 1998.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. **Modernismo**. Barcelona: Montesinos, 1988.

BOTREL, Jean-François; INFANTES, Víctor; LÓPEZ, François (Org.). **Historia de la edición y de la lectura en España**: 1472-1914. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **Historia de la lectura en el mundo occidental.** Madrid: Taurus, 1998.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **Historia de la lectura en México**. México: El Colegio de México, 2000.

LASARTE, Javier. El XIX estrecho: leer los proyectos fundacionales. *In:* SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. **Ficciones y silencios fundacionales**: literaturas y culturas postcoloniales en América Latina (siglo XIX). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.

LEAL, Ildefonso. **Libros y bibliotecas en Venezuela colonial***: 1633-1767*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1979.

LYONS, Martin. Los nuevos lectores del siglo XIX: Mujeres, niños y obreros. *In:* CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **Historia de la lectura en el mundo occidental.** Madrid: Taurus, 1998. 473-517.

KLAHN, Norma; CORRAL, Wilfrido H. **Los novelistas como críticos**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

MONTERROSO, Augusto. **Pájaros de Hispanoamérica**. México: Alfaguara, 2002.

PINO ITURRIETA, Elías. **País archipiélago**: Venezuela, 1830-1858. Caracas: Fundación Bigott, 2001.

SILVA BEAREGARD, PAULLETE. **Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)**. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.

PLAZA, Elena. Vicisitudes de un escaparate de cedro con libros prohibidos (actividades del Tribunal de la Inquisición en la Provincia de Caracas, 1778-1821). **Politeia** 13, p. 331-360, 1989.

PLAZA, Elena. El miedo a la Ilustración en la Provincia de Caracas (1790-1810). *In:* **Politeia** 14, p. 311-348, 1990.

PLAZA, Ramón de la. **Ensayos sobre el arte en Venezuela**. Caracas: Imprenta La Opinión Nacional, 1883.

POBLETE, Juan**. Literatura chilena del siglo** *XIX*: entre públicos, lectores y figuras autorales*.* Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada***.* Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1984.

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.

ROMERO, José Luis. Peligros de la lectura de las novelas. **Crónica Eclesiástica de Venezuela.** 1, p. 134, 14 de marzo de 1855.

ROMERO, José Luis. **Una vasta morada de enmascarados**: poesía, cultura y modernización en Venezuela a finales del siglo XIX. Caracas: La Casa de Bello, 1993.

RAMOS, José Luis. **Estudio preliminar de Luis Beltrán Guerrero**. Caracas: Italgráfica, 1961.

TORO, Fermín. "Los Mártires". Fermín Toro. Caracas: Colección Clásicos Venezolanos de la Academia de la Lengua, 1963. Impreso. p. 70-130. Publicada por entregas en **El Liceo Venezolano** n. 2, 3, 4, 5, 6 e 7, 1842.

VILLASANA, Carlos Raúl. **Ensayo de un repertorio bibliográfico venezolano (años 1808-1950).** Caracas: Banco Central de Venezuela, 1979.

WITTMANN, Reinhardt. ¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII? *In:* CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **Historia de la lectura en el mundo occidental.** Madrid: Taurus, p. 435-472, 1998.

ZANETTI, Susana. **La dorada garra de la lectura**: lectoras y lectores de novela en América Latina. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

CAPÍTULO 2

Transição e expectativas do meio século

Víctor Bravo

Contextos

As décadas de quarenta e cinquenta, no século XX venezuelano, vão representar uma sorte de ponte ou de transição entre o período de fundação de nossa modernidade estética – possível de encontrar entre as décadas de vinte e trinta, embora seja possível procurar mais atrás, na história literária do país – e a irrupção dessa modernidade como uma proposta violenta de transformação cultural, literária e inclusive ética e política a partir da década de sessenta, uma das últimas expressões do mito emancipatório latino-americano (e talvez mundial), que ilumina com sua última intensidade, antes de se afogar no ceticismo que se faria cada vez mais intenso e complexo na medida que o século avançava ao seu final.

Gaëtan Picon, se referindo à cultura europeia, diz que o romantismo é a modernidade na literatura e, de fato, se é possível olhar de diversas formas seus signos no maneirismo e no barroco, no romantismo confluem os rasgos que tem sido olhados como próprios da estética e da literatura modernas: o valor de autonomia do estético e sua

1 Texto publicado inicialmente na coletânea *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (2006), organizada por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares e Beatriz González Stephan, e publicada pela Editorial Equinoccio, com apoio da Fundación Bigott e Banesco. Título original: "Transición y expectativas del medio siglo", p. 583-590.

2 Tradução: Daniela Campos.

DOI: 10.29327/5418815.1-2

condição de autorreflexão; a reformulação do conceito de beleza e a expressão estética do dissonante, o grotesco e a fealdade; a criação de outros mundos e a revelação das incongruências do universo; a crise da representação e a procura das formas novas de expressão; descronologização e perspectivismos; crítica da verdade e ressignificação estética do jogo, ruptura e utopia estética.

A crítica olha o romantismo, primeiro, e na vanguarda, depois, etapas estelares da expressão da arte e a literatura modernas no Ocidente. De que maneira se produz esta expressão na América Latina e, especificamente, em um país, Venezuela? Octavio Paz tem dito neste sentido que América Latina não tive romantismo, e que nosso romantismo foi o modernismo postulado por Darío, querendo significar sem dúvida que o que desembarca em nossas costas não são a força estéticas do movimento, seus rasgos de modernidade, ao seu aspecto menor e mais débil: a inflexão sentimentalista. No modernismo dariano, apesar de sua carga retórica que parece haver envelhecido rápido, é possível perceber uma consciência da linguagem, a intuição sobre o valor de alguns dos rasgos caracterizadores da modernidade. Porém, será a vanguarda o momento estelar da modernidade estética na América Latina. Na década de vinte confluem, como em um prodígio, as representações desconstrutivas que, na esfera da literatura e da arte, tinham-se iniciado com o romantismo: rupturas, distanciamentos, reconstruções. A aparição do *Ulisses*, de James Joyce, e o fervor das vanguardas europeias bastariam para indicar a turbulência e a oscilação que a consciência crítica moderna se desdobra nessa década que é também, em Iberoamérica, a partir da publicação de *Trilce* (1922), de César Vallejo, e da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Também é a década da publicação de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

As vanguardas europeias, cujos deslindes históricos podem estabelecer-se entre 1909, data da publicação do *Manifesto futurista*, de Marinetti, e em 1930 com a publicação do *Segundo manifesto surrealista*, de André Breton, se tornam a clara paixão crítica colossal da modernidade que produz a falência das totalidades e certezas da submissão à verdade e às identificações, e mergulhado em vertigem da negatividade. As vanguardas herdam a aventura estética e humana iniciada pelos criadores românticos e revitalizada pelo simbolismo: de Novalis a Breton; de Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire a Tristan Tzara e Paul Éluard; a fúria transgressora avança pelos caminhos otimistas da descoberta da linguagem essencial da poesia, ou pelo ceticismo da negação da instituição arte, levando a um dos mais altos tons de intensidade a respiração negativa da cultura. Do futurismo ao surrealismo, no expressionismo ou no Dadá, a cultura europeia cria um campo estético das representações pelo barulho das rupturas e possíveis reconstruções do imaginário da modernidade.

Várias modalidades de expressão, em nossa opinião, podem ser definidas nas vanguardas ibero-americanas. Em primeiro lugar, a reprodução renovadora, presente no ultraísmo e o martinfierrismo argentino, com o primeiro Borges e com Oliverio Girondo, ou o estridentismo mexicano, com o Manuel Maples Arce: reprodução que traslada ao contexto cultural ibero-americano a força transgressora dos modelos vanguardistas europeus, como propostas de renovação das literaturas nacionais. Em segundo lugar, a expressão dialógica com as próprias expressões europeias, tal como se apresenta de forma estelar com Vicente Huidobro e o criacionismo. Huidobro se propõe, antes que reproduzir "modelos", ele mesmo ser o criador deles, em um diálogo "horizontal" com as propostas europeias; daí seu manifesto antecipado *Non serviam*, de 1914, a publicação de poemas e programas

estéticos em francês, sua participação editorial com Pierre Reverdy e sua amizade com grandes escritores e pintores de seu tempo. Huidobro tenta fundar, nesse sentido, uma situação de expressão sem antecedentes em nossa "cultura periférica". Antes já tinha tentado Isidore Ducasse (Montevidéu, 1846 - Paris, 1870), Conde de Lautréamont, porém integrando-se completamente à cultura francesa, e, de forma mais próxima, Rubén Darío, contudo sem chegar às pretensões que alcançara o autor de *Horizon carré* (1917).

No calor da paixão programática: é possível distinguir a "torção" dos modelos vanguardistas, sua inserção, modificação e paródia, como outra forma de "ressignificação" dos modelos recebidos, que vão ter no modernismo brasileiro e, de forma particular, na teoria e na estética da antropofagia, uma de suas manifestações mais importantes. A Semana de Arte Moderna de 1922, o *Manifesto antropófago*, publicado por Oswaldo de Andrade em 1928, e a publicação no mesmo ano de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, representarão momentos estelares de uma compressão do latino-americano em relação com os modelos recebidos, que não será apenas sínteses e topo do fluxo de nossa heterogeneidade conflitiva procurando sua expressão.

Como outra modalidade, é possível caracterizar a assunção vanguardista por adscrição: a participação nos parâmetros da vanguarda, assim como a moda do momento – manifestos, revistas, textos –, sem transcendência estética de outra natureza. Como exemplo característico temos o único número da revista *válvula*, publicada na Venezuela em 1928, com seu manifesto "Somos", escrito pelo jovem nesse momento Arturo Uslar Pietri. Alguns dos escritores que se reuniram no número da revista alcançaram uma obra significativa na cultura do continente, mas, em rigor, fora das normas das propostas vanguardistas, cuja identificação só cobre um momento de sua escrita e de sua

vida. O mesmo pode se dizer dos escritores que publicam em *Élite* (1925), a outra referência vanguardista no país. *Viernes* (1939-1941) assumirá a inflexão surrealista como fonte de projetos estéticos que criaram universos em si, tal como pode se olhar, por exemplo, na obra poética de Vicente Gerbasi. Pode se assinalar, por outro lado, uma abrangente lista de escritores, impactados, a duvidar, pelas propostas transgressivas da vanguarda, porém que não seguem linhas programáticas; escritores que não são, em suma, vanguardistas, contudo em sua obra, assim que contemporâneos, podem rastrear-se rasgos que também é possível encontrar nos "militantes" da estética vanguardista. Deste modo, assim como a obra de James Joyce, contemporâneo da febre vanguardista, podem se encontrar rasgos caracterizadores; também em Iberoamérica, César Vallejo e Pablo Neruda, Antonio Arráiz e Felisberto Hernández, por exemplo, assumirão tons em parentesco com a vanguarda, sem o sentimento ou o calor da paixão programática.

Uma década fundacional

Talvez seja possível, desde a perspectiva da literatura venezuelana, olhar alguns rasgos da modernidade que foram resenhados. Processos textuais da modernidade podem ser olhados como intencionalidade estética de alguns escritores venezuelanos, cujas obras podem se localizar de maneira global a partir da década de vinte. Neste sentido, nos permitimos deslindar pelo menos cinco núcleos fundamentais que, a nosso juízo, abrem o tratamento irônico dos inícios da modernidade na literatura venezuelana: 1) o dissonante e o grotesco, tal como se apresentam em *Cuentos grotescos* (1922), de José Rafael Pocaterra, e em *Áspero* (1924), de Antonio Arráiz; 2) a presença de uma "poética"

do mal, como vemos em *La torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* e *Las formas del fuego*, esses dois últimos de 1929, de José Antonio Ramos Sucre; 3) o absurdo e o fantástico, assim como é desenvolvido em *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia; 4) os jogos de temporalidade e a indeterminação, o exemplo mais evidente é *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez; e 5) o problema da verdade e o sujeito, como exemplo emblemático temos a *Ifigênia* (1924), de Teresa de la Parra.

No primeiro período de fundação da modernidade literária em nosso país desloca, porém, sua valoração e sua "visibilidade", sua demanda de recepção em uma vertente literária não menos importante: a narrativa que poderíamos chamar "construtiva" de Rómulo Gallegos (pois se propõe construir o "mapa" narrativo da nação), que parece responder, com força e legitimidade, à construção de um imaginário desta natureza, e que estará presente em *Doña Bárbara* (1929), *Cantaclaro* (1934) e *Canaima* (1935) realizações estelares. Neste período, a recepção confluente na literatura "construtiva" – o ponto que hoje, no horizonte de nossa cultura, Rómulo Gallegos se mostra como o grande escritor do país – e aquela literatura que explorava rasgos estéticos da modernidade, que hoje poderíamos chamar de "desconstrutivismo" (enquanto de autorreflexão e críticos de valores pressupostos e absolutos), permaneçam em um cone de sombra. Esta ausência de recepção levou, por exemplo, a Enrique Bernardo Núñez a pensar que seu romance *Cubagua* era menos importante que seus posteriores estúdios históricos, a que se dedicaria, praticamente desenganado de seu papel de romancista. Será preciso aguardar até a década de sessenta quando, com a força transgressiva aberta por *Sardio* (1959) e *El Techo de la Ballena* (1961-1963), começa a valoração de aqueles textos fundacionais, privilegiando a obra de Ramos Sucre, mas valorando aos

poucos, em termos de reconhecer grandes aportes estéticos, a obra de Julio Garmendia e Teresa de la Parra, de Arráiz, Pocaterra e Enrique Bernardo Núñez.

1940-1950: duas décadas de transição

As décadas de quarenta e cinquenta se mostrarão como tempo de assimilação e maturidade da expressão estética da modernidade, para esta poder irromper, como vinda das mesmas entranhas da cultura, na década de sessenta, no que talvez poderia se considerar a comoção cultural e política mais importante produzida no país no século XX.

Esses vinte anos da cultura e da literatura do país alcançaram seu ponto mais importante de coesão no grupo "Contrapunto" (1948-1950), escritores e artistas plásticos reunidos ao redor da revista do mesmo nome que publicara seu primeiro número em 1948, e seu sexto e último número em 1950, e que se transformaram no centro de confluência dos valores encontrados da literatura e da cultura do país: a busca da expressão, tanto do mais próprio quanto do mais universal. Em seu manifesto de 1948, publicado no primeiro número da revista, se afirmarão como grupo, no jogo mesmo da negatividade que a modernidade traz consigo. Assim, dirão: "Nós não vamos cair no vício de nos representar como uma nova geração"; e afirmarão: "Estamos muito longe de pretender nos limitar à fórmula de um novo grupo intelectual". É admirável a intuição do grupo na busca de uma expressão no vazio ou na crise do país como nação, noção compartilhada por intelectuais do momento, como pode se ler, por exemplo, nas teses do ensaio *Mensaje sin destino* (1956), de Mario Briceño Iragorry. O manifesto de "Contrapunto" assinalava:

> Dessa vertigem espiritual que dá o se assomar nesses vazios deixados por tantas gerações venezuelanas que não quiseram ou não puderam se expressar, desse terror que causa escutar tanto silêncio acumulado na história cultural do país, desse desassossego que traz não conhecer as intenções dessas múltiplas chamadas que uma cultura em crise faz a nosso desprevenido continente [latino]americano, de todo isto, e de muitos mais que ainda corre em segredo por nós, surgiu esta revista[3] (1948).

No arco dessa expressão e desse vazio se planteia um rasgo que já não abandonará nossa cultura: o universalismo:

> Pelo espírito aberto a todos os sinais com que se expressa o mundo a partir da intimidade e não por uma resposta comum, fechamos filas nesta revista. Nosso único sectarismo será o de permanecer fiel à realidade espiritual do presente[4] (1948).

Quem se identificam com a proclamação da revista? O primeiro número, de março de 1948, aparece com um Conselho de Redação, assinado por Andrés Mariño Palacio, Héctor Mujica, Luz Machado de Arnao, Antonio Márquez Salas e José Melich Orsini, e com José Luis Ruano e Rafael Pineda no Conselho de Administração. Este número publica textos narrativos, poéticos e ensaísticos de Arturo Uslar Pietri, Andrés Mariño Palacio, Hernando Téllez, Alí Lameda, Aquiles Nazoa, Luz Machado de Arnao, Juan Sánchez Peláez, Aquiles Monagas e Ernesto Mayz Vallenilla. Neste conjunto de nomes já é possível

3 De ese vértigo espiritual que da el asomarse a esos vacíos dejados por tantas generaciones venezolanas que no quisieron o no pudieron expresarse, de ese terror que causa escuchar tanto silencio acumulado en la historia cultural del país, de ese desasosiego que trae no conocer las intenciones de esos múltiples llamados que una cultura en crisis hace a nuestro desprevenido continente americano, de todo esto, y de mucho más que aún corre en secreto por nosotros, surgió esta revista.

4 Por el espíritu abierto a todas las señales con que se expresa el mundo desde la intimidad y no por una respuesta común, hemos cerrado filas en esta revista. Nuestro único sectarismo será el de permanecer fiel a la realidad espiritual del presente.

perceber o caráter de lugar de transição do grupo e da revista: grandes autores, com obra e propostas, mostram seus mais imediatos textos; e novos escritores, que terão depois um papel estelar, mostram suas primeiras obras. O número dois, de abril e maio de 1948, aparece baixo a direção de Héctor Mujica e Rafael Pineda, e a direção artística de Carlos Cruz Diez, e surgem outros colaboradores: Ramón Díaz Sánchez, Rafael Clemente Arráiz, Baldomero Sanín Cano, Raúl Agudo Freitas, Jacinto Fombona Pachano, Jean Aristiguieta, Sergio Antillano, Antonia Palacios, Pedro Díaz Seijas e Eddie Morales Crespo. A edição de janeiro - março de 1949 e o número 6 de 1950 foi publicada sem direção, e um Conselho de Direção variável. No número 5 aparecem os nomes de Antonio Márquez Salas, Eddie Morales Crespo, Humberto Rivas Mijares, José Ramón Medina e Ernesto Mayz Vallenilla. Entre os colaboradores destaca o nome de Juan Liscano e, com ênfase, mostra a produção literária universal. O número seis acrescenta nomes como o de Oswaldo Trejo, Oscar Guaramato, Aquiles Nazoa e José Luis Salcedo Bastardo, nomes que assinalam o objetivo da revista: integrar tradição e perspectiva, passado e futuro, gerações anteriores e posteriores. A assunção de um tempo como passaje entre dois tempos. É possível olhar, neste sentido, a presença de escritores do 18 e do 28, e o anúncio de escritores que realizarão um papel estelar nos grupos posteriores de *Sardio* e *El Techo de la Ballena*. Escritores de duas margens, período anterior e período posterior, que enquadram obras centrais que serão fonte e antecedente da irrupção estética dos sessenta.

A Venezuela pós-*gomecista*[5] de 1940 estava disposta a completar o processo de "construção" da nação que, com diversas inflexões, e em

5 Juan Vicente Gómez foi um diatador da Venezuela (1908-1935). O período "pós-gomecista" inicia-se depois da morte do general Gómez em 1935 até 1989. Nesse período aconteceram muitas mudanças no país e se criou o "programa de febrero" que fora um documento onde a sociedade civil pudesse participar em conjunto com o governo. N. T.

distanciamento com o "caos" da Guerra Federal, iniciaram-se desde os períodos *guzmancistas*[6] até o longo período *gomecista*.

A tarefa de construção das nações (em sua dupla vertente de construção e especularidade de seus sinais) é acometida tardiamente na Venezuela, pela emergência e desintegração das guerras menores da Federação. A partir do imaginário do relato, tal como dizíamos, a obra de Rómulo Gallegos se propõe ser a cartografia mesma da nação que aspira a alcançar sua figura: à par da organização sociopolítica, Gallegos agrega o imaginário construtivo do romance. Tinha publicado em 1929 *Doña Bárbara*, que lhe tinha dado projeção internacional, e mais três romances: *Cantaclaro* (1934), *Canaima* (1935) e *Pobre negro* (1937) – consideradas pela crítica, junto com *Doña Bárbara*, seus três maiores obras –, isso lhe transformava, na década que se inicia em 1940, no narrador mais influente e determinante na recepção da leitura. Sua obra, de inquestionáveis méritos literários, e com uma intenção pedagógica e de formação, é o maior imaginário construtivo de nossa tradição literária e cultural. Gallegos seguirá publicando para terminar o corpus narrativo mais completo de nossa cultura. Em 1942 publica *El forastero*, *Sobre la misma tierra* (1943), *La brizna de paja en el viento* (1952), criando uma atmosfera identitária entre pátria e relato, atmosfera da qual participam outros narradores como Ramón Díaz Sánchez ou Arturo Uslar Pietri, que, como já dizíamos, reduz as possibilidades de recepção de uma narrativa especular que com *La tienda de los muñecos* (1927) de Julio Garmendia, *Ifigênia* (1924) de Teresa de la Parra ou *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez, entre outros, configuram desde a década de vinte a interrogação críti-

6 O período do "guzmancismo" está compreendido entre 1870 e 1888. O general Antonio Guzmán Blanco foi presidente do país durante três períodos: 1870-1877; 1879-1884 e 1886-1888. Entre esses períodos foram presidentes pessoalidades que formavam parte do chamado "guzmanato". N. T.

ca, especular, da nação que se construía, a expressão mesma da modernidade narrativa em nosso país.

A obra narrativa de Ramón Díaz Sánchez continua com outros meios a tarefa cartográfica de Gallegos de "escrever" uma nação. Como a obra de Gallegos, a sua estará transpassada por uma intencionalidade ética, porém sua cartografia estará atravessada por ressonâncias históricas, como em *Cumboto* (1950) e em *Borburata* (1960), com uma preocupação pela mistura de raças e por uma tentativa lirismo que não menoscaba sua densidade narrativa. Em coerência com suas preocupações históricas, Díaz Sánchez herdou as importantes biografias sobre Miranda e Guzmán[7], e, no plano da narrativa, com *Mene* (1954), o primeiro grande romance do petróleo na Venezuela. A preocupação histórica em nosso romance já está presente no romance de Uslar de 1931, *Las lanzas coloradas*, e o autor incursiona na figura do Tirano Aguirre em *El camino del Dorado*, de 1947, e poderia se dizer que a maioria dos romances de Uslar têm como dominante figuras históricas: Simón Rodríguez em *La isla de Robinson* (1981), ou Juan Vicente Gómez em *Oficio de difuntos* (1976). Porém, o grande aporte de Uslar na etapa 1940-1960, e dos outros escritores fundamentais, se produzirá no conto, gênero reconhecido como o mais importante escrito nesse período. Poderia inclusive se dizer que no século XX a cultura venezuelana produziu principalmente conto e poesia. Após ter publicado *Barrabás y otros relatos* (1931), Uslar publicou em 1949 *Treinta hombres y sus sombras*, um de seus livros centrais e o primeiro de um corpus de contos que irão crescendo com os anos, se constituindo em um dos mais importantes do continente.

7 O autor faz referência às biografias *Guzmán, elipse de una ambición de poder* (1950) e *Miranda, maestro de la historia de la América* (1966), sobre Antonio Leocadio Guzmán e Francisco de Miranda, respectivamente. N. T.

Entre os limites das datas indicadas se produzem pelo menos três singulares universos narrativos, dois a partir do conto (Alfredo Armas Alfonzo e Gustavo Díaz Solís), e outro partir do conto e o romance (Guillermo Meneses). O de Alfredo Armas Alfonzo, cujo tratamento da linguagem, da brevidade do relato e de certa poética da cotidianidade colocou ao leitor na leveza do assombro e na perplexidade. Em 1949 publica *Los cielos de la muerte*, em 1951 *La cresta del cangrejo* e em 1956 *Los lamederos del diablo*. Estes textos produzem um singular universo narrativo que apaga e joga a apagar os limites entre realidade e ficção, que coloca a metáfora ao serviço do relato e que mostra, na brevidade da frase e do relato, no limite mesmo do assombro, a mais imediata cotidianidade em cifra metafórica, articulando o mais próprio e o mais universal. O segundo universo pode ser exemplificado na obra de Gustavo Díaz Solís, quem explora o estremecimento ante a alteridade, na recorrência da cobra como a figura mais contundente da perseguição da alteridade. Díaz Solís publicou em 1940 *Marejada*, em 1943 *Llueve sobre el mar* e em 1950 *Cuento de dos tiempos* e *Detrás del muro está el campo*. Os contos de Díaz Solís respondem a uma implacável exigência de economia narrativa e, como dizíamos, fundamentalmente por meio da figura da cobra, à exploração da alteridade e o outro, como exploração da condição abismal do ser e do estremecimento.

Nesse horizonte de três décadas, porém, 1952, será uma data chave. É o ano que Guillermo Meneses vence o Concurso de Contos de *El Nacional* com *La mano junto al muro*, texto cuja proposta temática, representação fragmentária e de experimentação e extrema ambiguidade linguística marcará a inflexão no modo de narrar venezuelano, e é o ano em que o mesmo autor publica *El falso caderno de Narciso Espejo*, talvez nossa primeira grande obra especular. Da mesma forma

em que pode se dizer que *Doña Bárbara* é nossa grande obra construtiva, pode se dizer também dos textos mencionados de Meneses que marcam um início, fundam uma nova dimensão narrativa, a partir da qual se nutrirá a irrupção literária e cultural que aparecerá a partir de 1960, primeiro com *Sardio* e depois com *El Techo de la Ballena*.

El falso cuaderno de Narciso Espejo, transitando caminhos narrativos apenas entrevisto pela literatura latino-americana de sua hora, leva a limites inusitados esta proposta estética. Construído por "arquivos" e "documentos", o romance se apropria, parodicamente, do discurso que tem como função instaurar a verdade, o discurso jurídico, para iniciar o jogo especular urdido pelo desejo, e no qual o dobro e a incessante negação do ser afirmam a realidade da imagem que, ao mesmo tempo se nega em uma série de rasuras onde o sujeito enunciador finalmente se dissolve, se dissemina, para que o texto fale a partir do vazio.

Jogo de formas que abre uma profunda indagação narrativa sobre a enunciação, o romance também oferece essa vertigem de negações no tramado mesmo do relato, por meio da causalidade do fantástico: a presença da nuvem amarela, que produz, em correspondência com aquele turbilhão de negatividades, a causalidade negativa do assassinato, o suicídio e a negação da "verdade" instaurada pela imagem. Juan Ruiz, rasurando seu ser para que viva a imagem de Narciso Espejo, em "memórias" que, por falsas, negam por sua vez sua condição originária; Narciso Espejo, se afirmando nessa espécie de "romance de formação" que encontramos no "Cuaderno C", a rasura do Caderno C feita pelo personagem que bem pode se chamar Juan Pérez ou ter outro nome, a obsessão especular cercando À figura de Lola Ortiz, etc., criam essa vertigem de reflexos que, porém, não se propõem só como jogo formal, mas como indagação da frágil e secretamente vertiginosa

condição do real. Assim diz Narciso Espejo, em uma confissão sobre a sua imagem, que perfila a poética do romance: "Supor que isto é coisa de amores é absurdo. Supor que eu me oculto para alcançar o prazer de minha carne e ver meu goze nos reflexos é igualmente ridículo e perverso. O que eu procuro na água são todas as perguntas às quais devo responder"[8] (Meneses, 1981, p. 132).

A literatura moderna, como este Narciso da literatura venezuelana, procurará nas águas da linguagem o jogo de sua composição e a revelação das complexas e surpreendentes formas do real.

El falso cuaderno de Narciso Espejo, e toda a narrativa de Guillermo Meneses, com especial menção a "La mano junto al muro", abrem na literatura venezuelana um mecanismo de tratamento narrativo que se constitui em antecedente da irrupção de uma nova sensibilidade, que os novos grupos proclamarão a partir de finais da década de cinquenta, e, de forma estelar, na década de sessenta.

Nestes vinte anos de transição, outros escritores importantes do século publicarão alguns de suas obras fundamentais: Mariano Picón Salas publica *Viaje al amanecer* (1943) e *Los tratos de la noche* (1956), para nos dar o imaginário da infância e do exílio. Oswaldo Trejo, *Los cuatro pies* (1948), Oscar Guaramato, *Biografía de un escarabajo* (1949) e Antonio Márquez Salas, *Las hormigas viajan de noche* (1952), por exemplo, no que vai ser talvez o gênero mais sólido e rico desse momento: o conto.

8 "Suponer que esto es cosa de amores es absurdo. Suponer que yo me escondo para lograr el placer de mi carne y ver mi goce en los reflejos es igualmente tonto y perverso. Lo que yo busco en el agua es todas las preguntas a las que debo dar contestación".

Da transição à irrupção: o horizonte crítico

O ano de 1958 abre uma brecha na Venezuela: brecha política e cultural que enchem de estremecimento o país. Junto à instauração de uma nova ordem política que gesta por sua vez o surto de insurgência, se origina também uma incessante proclamação de ruptura e fundação no plano da cultura. Produz-se, como assinala José Ramón Medina, "uma evidente e vital interação entre o literário e o político"[9] (1972, p. 269). O grupo *Sardio*, que faz uma intensa atividade entre 1958 e 1961, quando se dissolve para dar passo a um grupo mais radical, *El Techo de la Ballena*, inicia essa decisão de ruptura com a tradição oficial de uma literatura celebratória, ligada ainda às últimas manifestações do positivismo, e que tinha em Rómulo Gallegos sua referência emblemática.

A produção literária destas duas décadas exige de um discurso crítico que descreva suas propostas, assinale a lógica de suas aparições, legitime suas poéticas. Talvez textos fundamentais em tal sentido sejam o de Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela* (1948, 1958, 1974), livro que tenta realçar uma tradição, e de forma particular, o ensaio *El cuento venezolano* (1948), no qual se formula por primeira vez, com relação à literatura, a noção de realismo mágico, em um registro que o autor realiza da narrativa venezuelana, porém depois se desdobra, como se sabe, para explicar, entre certezas e ambiguidades, uma parte da narrativa latino-americana. No mesmo sentido, os ensaios de Guillermo Meneses se constituem na explicação e na legitimação de uma poética.

As décadas de quarenta a sessenta configuram, por um lado, a tradição edificante e construtiva proposta em todo seu esplendor e ri-

9 "una evidente y vital interacción entre lo literario y lo político".

queza na obra de Gallegos, e retoma, fundamentalmente com a obra de Meneses, a tradição especular que na década de vinte tinha sugestões importantes, e que será o norte dos grupos da década de sessenta. Porém, já avançada a década de setenta, baixará sua intensidade transgressiva e se orientará por outras direções. Os últimos anos da década de cinquenta estendem os parâmetros do país, tanto nos planos político e social – com a queda da ditadura de Marcos Pérez Jiménez – quanto no plano estético e literário, onde se retomam, com certo anacronismo, as propostas mais transgressivas da vanguarda, para produzir, talvez, o momento especular mais importante de nossa cultura: a década de sessenta, com seu turbilhão de insurreição e utopia, mas também de derrotas e asceticismos, e de múltiplas buscas de uma expressão literária venezuelana e universal, produzindo-se deste modo um dos giros mais importantes de nossa cultura.

Em 1957, Adriano González León publica *Las hogueras más altas*, e em 1959 Salvador Garmendia, *Los pequeños seres*, abrindo a possibilidade da representação literária para o grotesco, a posta em crise dos cânones da beleza e ressignificando "outra" tradição que tenderia um de seus mais importantes antecedentes nos relatos de Pocaterra. *Sardio* e depois *El Techo de la Ballena*, já dizíamos, serão epicentros dessas novas propostas estéticas que se constituirão na atmosfera estética da convulsa década de sessenta.

Referências

BRUZUAL, Luis. **Significación de la revista Contrapunto (1948-1950)**. Caracas: Casa de Bello, 1988.

LARRAZÁBAL HENRÍQUEZ, Oswaldo. **Bibliografía del cuento venezolano**. Caracas: Universidade Central de Venezuela, 1975.

MEDINA, José Ramón. **Noventa años de literatura venezolana**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.

MENESES, Guillermo. El falso cuaderno de Narciso Espejo. *In:* **Espejos y disfraces**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Razón del contrapunto. *In:* **Contrapunto**, marzo, v. 1., 1948.

SUBERO, Efraín. **Contribución a la bibliografía de Enrique Bernardo Núñez**. Caracas: Universidade Católica Andrés Bello, 1970.

SUBERO, Efraín. **Contribución a la bibliografía de Ramón Díaz Sánchez**. Caracas: Universidade Católica Andrés Bello, 1970.

CAPÍTULO 3

"Casos de autor" na literatura e na arte venezuelana do século XX(I). Teresa de La Parra: "a donzela crioula" e o excesso do feminino

Eleonora Cróquer Pedrón

A leitura que proponho nas páginas seguintes em torno à escritora Teresa de la Parra (1889-1936), essa entranhável figura da modernidade na história cultural venezuelana do século XX, contudo em igual medida autora/atora tão inassimilável como indócil no âmbito das manifestações literárias e artísticas no país, onde sempre ocupa um lugar *aparte*, responde ao que concebo como "caso de autor". E, neste sentido, ao vínculo entre autoria e exceção que nele parece materializar-se, ao que documenta de uma expressão atípica e atópica instalada entre o corpo e o texto de quem não só afirma/assina[3] como própria,

1 Uma versão anterior deste trabalho se publicou no n. 42 (2013, p. 203-237) da revista *Estudios* da Universidade Simón Bolívar em Caracas, que organizei junto com Meri Torras e Aina Pérez Fondevilla em torno a problemas de autoria literária e artística latino-americana. O título daquele ensaio, hoje irrecuperável por problemas técnicos da revista, e em parte reformulado neste volume por essa razão, era: "Ese entrañable objeto del deseo social o Lo que algunos de nuestros "casos de autor" (de)muestran". Com esse título abordava a leitura de dois "casos" da literatura e da arte venezuelana do século XX: o caso de Teresa de la Parra e de Armando Reverón. Dada a extensão do manuscrito, preferi fazê-lo em duas entregas. A primeira desenvolvida neste ensaio sobre a "díscola" narradora mencionada. A segunda formará parte de um artigo que escrevo em co-autoria com Celiner Ascanio acerca do vínculo entre arte e loucura na América Latina. O apartado que me corresponderá se intitula "Armando Reverón: "el loco de Macuto" y los actos del delirio".

2 Tradução: Daniela Campos.

3 No texto original a autora interveio a palavra: "(a)firma", porque no espanhol "firma"

DOI: 10.29327/5418815.1-3

mas também personifica, e ao excesso (de *uma* vida) que não cessa de se escrever/se inscrever ali como acontecimento "inusual" na cultura.

Enquanto relato do indizível, por uma parte, o "caso de autor" permite-me pensar a exclusão-inclusiva de alguns "raros" da escritura e da plástica da nação, e de suas "raras" maneiras de significar, no conjunto de "Autores" e "Obras" representativos das Belas Letras e as Belas Artes ao que nunca terminam de pertencer *de um todo*, sem ser tampouco *por completo* desconhecidos – a "díscola" narradora Teresa de la Parra, por exemplo, que me ocupa nesta primeira entrega de um desenvolvimento mais abrangente; ou o pintor esquizofrênico Armando Reverón, que revisarei em outra entrega posterior. Da mesma forma, os termos em que certa crítica conservadora e tradicionalista do campo lavra seu cativeiro desde muito cedo através da efígie que estigmatiza sua diferença – a de "a donzela crioula" ou a de "o louco de Macuto". Por outro lado, o arquivo que cada um destes "casos" reúne como evidência de uma atípica e atópica relação de vasos comunicantes entre as excentricidades do criador e as que se lhe atribuem a suas criações, permite-me ao mesmo tempo interrogar a indiscutível potência semiótica e política que involucra a irrupção dessas autorias distintas na cena da literatura e na arte das primeiras décadas da centúria na Venezuela, e garanta sua sobrevivência ao longo do tempo entre nós. Uma potência que pulsa tanto nas estratégias através das quais estes "autores" sustenta a singularidade de sua presença na época que lhes corresponde, quanto nas intensidades afetivas e físicas que tendem por igual desbordar as margens do que poderia ser definido como sua "obra", além de toda forma, tendência, escola, movimento ou estilo.

---

significa assinatura, ou seja, afirmar e assinar ao mesmo tempo, mas na tradução para ao português esse jogo de palavras se perde. N. T.

Autoria e exceção

O autor que "não-tudo é" e a "inclusão-excludente" de seu acontecimento na cultura[4]

É preciso pensar a exceção. É preciso estar em condições de enunciar aquilo que não é usual. É preciso pensar a transformação da vida[5].
– Alain Badiou (2011).

A diferença do "*Enxemplo*", sempre relativo à cabal realização de uma norma, segundo explica André Jolles, o "*Kasus*" é essa "forma simples" que gira ao redor de um acontecimento em si indizível pelo "inusual" de sua manifestação. Desde essa perspectiva, para Jolles, no interior do discurso jurídico e/ou psiquiátrico no qual aparece com não pouca frequência, expõe-se sempre ante o comum das pessoas a propósito de uma irregularidade legal e/ou clínica sobre a qual nem a lei, nem o saber médico conseguem adiantar conclusões últimas (Jolles, 1972, p. 163-164). Assim, afirma: "no *Kasus*, temos ante nós a sedução e a dificuldade do balanço. Se queremos utilizar as palavras alemãs, diremos que aqui se realiza o vacilar (*schwanken*) e o vibrar (*schwingen*) da atividade mental que pesa e sopesa"[6] (Jolles, 1972, p. 174). E também por essa razão: "outra particularidade do *Kasus* é que

4 A reflexão que incorporo parcialmente neste apartado retoma elaborações anteriores de uma ideia perseguida há mais de uma década. Cf. Eleonora Cróquer Pedrón. "Casos de autor: anormales/ originales de la literatura y el arte. Allí donde la vida es obra". *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, n. 20, janeiro-dezembro 2012, p. 89-103; e "Así en la vida como en el texto: Armando Reverón (1889-1954)". *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, n. 24, janeiro-dezembro 2016, p. 40-70.

5 Hay que pensar la excepción. Hay que estar en condiciones de enunciar aquello que no es usual. Hay que pensar la transformación de la vida.

6 "en el *Kasus*, tenemos ante nosotros la seducción y la dificultad del balance. Si queremos utilizar las palabras alemanas, diremos que aquí se realiza el vacilar (*schwanken*) y el vibrar (*schwingen*) de la actividad mental que pesa y sopesa".

deixa de ser ele mesmo ali onde se neutraliza a responsabilidade da decisão por meio de uma decisão definitiva"[7] (Jolles, 1972, p. 174-175).

A fim de introduzir *Los más famosos casos de psicosis* que expõe a continuação, do mesmo modo Juan David Nasio (2002) refere-se a este tipo de enunciado sobre o que ainda não conta com uma explicação precisa "como o relato de uma experiência singular, escrito por um terapeuta para dar testemunho de seu encontro com um paciente e apoiar uma inovação teórica"[8] (Nasio, 2002, p. 15). E, como Jolles, ainda a partir de uma perspectiva mais psicanalítica que filológica, destaca tanto a natureza inédita e irreconhecível do fenômeno que lhe ocupa cada vez, quanto a demanda implícita em sua formulação de uma escuta arriscada, um posicionamento de rigor ou uma aposta de sentido ainda por vir. Nesta ordem de ideias, explica:

> Já seja que se trate do informe de uma sessão ou do desenvolvimento de uma cura, já seja que constitua a apresentação da vida e dos sintomas do analisando, um caso sempre é um escrito que aponta a ser lido e discutido [...]. Um escrito que, em virtude de seu modo narrativo, coloca em cena uma situação crítica que ilustra uma elaboração teórica[9] (Nasio, 2002, p. 16).

Se repassamos essas afirmações à luz do que anota Giorgio Agamben (2007) sobre a interpretação política da teoria matemática de conjuntos adiantada por Alain Badiou, poderíamos pensar que o

7 "otra particularidad del *Kasus* es que deja de ser él mismo allí donde se neutraliza la responsabilidad de la decisión mediante una decisión definitiva".

8 "como el relato de una experiencia singular, escrito por un terapeuta para dar testimonio de su encuentro con un paciente y apoyar una innovación teórica".

9 "Ya sea que se trate del informe de una sesión o del desarrollo de una cura, ya sea que constituya la presentación de la vida y de los síntomas del analizando, un caso es siempre un escrito que apunta a ser leído y discutido [...]. Un escrito que, en virtud de su modo narrativo, pone en escena una situación crítica que ilustra una elaboración teórica".

"caso" recorta uma zona de incerteza em torno ao paradoxo "inclusão-excludente" de certa *anormalidade* manifesta na cultura de modo por completo inesperado e inovador. Ali no qual em simultâneo se demonstra o problema que ela constitui para a "ordem do discurso" que, quando menos ao longo da modernidade em ocidente, organiza as significações que lhe sustentam a partir de certa divisão, tipo e topológica entre o território do "conhecido" conatural a seus domínios, e o "fora" absoluto ao que vão parar suas excreções. Seria, portanto, a figuração possível do limite que uma presença "intrusa" no âmbito do "próprio" supõe para um "Logos" desconcertado pela contundência com a que às vezes irrompe ante seus olhos, isso heterogêneo que, sem deixar de ser irreconhecível, não pode tampouco se desconhecer. Ou seja: a *forma* de uma "exceção".

Porém, enquanto se desprende da "inquietação" verdadeiramente suscitada por um acontecimento que perturba os modos mais ou menos estabelecidos de perceber, compreender e assimilar a própria experiência do mundo em um certo presente histórico, o "caso" é ao mesmo tempo a *causa* iniludível de uma reflexão futura: a reflexão de um pensamento capaz de se sobrepor ao estupor que provoca a evidência do que ali se faz sensível, e de assumir a responsabilidade de responder ao que de ele não deixa de funcionar como uma sorte de interpelação. Toda vez que, a fim de contas, como sustenta o mesmo Alain Badiou (2011, p. 21), "pensar a exceção" – ou seja, o acontecimento: "aquilo que não é usual", "a transformação da vida" –, com o que tem de paradoxal incomensurável, é precisamente o que corresponderia a certa filosofia em verdade contemporânea – ou a outras práticas da análise crítica e da pesquisa cultural sobre o que "não é inusual" no presente ou que em seu momento também representou uma "transformação da vida".

No marco destas considerações, refiro-me ao "caso de autor" como essa sorte de artefato da cultura que comporta a problemática "inclusão-excludente" de uma autoria "inusual" no âmbito da literatura e da arte latino-americana e/ou venezuelana de quando menos a primeira metade do século XX: *longe* de toda identificação possível com algum movimento, tendência, escola ou estilo; e *longe* também de qualquer vínculo geracional, influência ou descendência. Quer dizer: a essa "forma simples" que apresenta o "indizível" de uma *anormalidade* autoral: uma exceção. E que, a partir de bem cedo e sem maiores modificações, tende a se institucionalizar como tal em pesquisas, edições de antologias, panoramas historiográficos e manuais didáticos mais conservadores do campo. Sem deixar de mencionar, é claro, as inúmeras homenagens e atos comemorativos que constroem seu cativeiro nessa sorte de museu de cera dos bens pátrios onde a tradição exibe por igual à efígie fetichizada de seus heróis e seus monstros.

Além disso, e precisamente a partir do "estranhamento" que suscita o que se trama em seu nome como uma relação de vasos comunicantes entre a "excentricidade" do criador e suas "excêntricas" formas de significar, reconheço no "*caso*" uma categoria possível para interrogar o que faz à "diferença" desta autoria sitiada na história cultural da América Latina e/ou da Venezuela, assim como o que de ela sobrevive disseminado nos diversos retratos, biografias romanescas, iconografias, resenhas, documentários, ficções narrativas, teatrais e/ou fílmicas, poemas e até músicas, que não deixam de se difundir cada certo tempo entre nós[10]. E, em consequência, revisar novamente os papéis do arquivo que a documenta a partir de um olhar menos sujeito ao

10 Penso, por exemplo, na uruguaia Delmira Agustini, a argentina Alfonsina Storni ou na chilena María Luisa Bombal; mas também nos pintores venezuelanos Armando Reverón e Bárbaro Rivas ou, inclusive, em um escritor como o cubano Reinaldo Arenas.

mandato dos "arcontes" que comprometem a preeminência de suas versões na amorosa tarefa de resguardá-los, que disposta a percorrer em outra direção as cruzes, correspondências e mútuas contaminações do excesso (de uma vida) que não cessa de se escrever/se inscrever ali entre o corpo e o texto do autor, como uma *exceção* no sistema de articulações significantes, atribuições de responsabilidade e protocolos de legitimação que, ao dizer de Michel Foucault, determina o comportamento das falas no Ocidente a partir dos albores do moderno, a fim de controlar, escolher e distribuir sua proliferação indistinta, "conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório e esquivar sua pesada e temível materialidade" (Foucault, 2007, p. 9). Isso não supõe, é claro, nem a busca de algum achado esclarecedor sobre as excentricidades do criador, nem o estabelecimento de uma interpretação biográfica sobre suas excêntricas maneiras de significar, como essa que Barthes condenava por retrógrada e obsoleta em sua conhecida proclama de 1968 a propósito de "A morte do autor" (1988).

Como se se tratasse de uma única textualidade, neste arquivo se unem as inclassificáveis e desiguais obras literárias e/ou artísticas do autor, devidamente enquadradas por todo tipo de prólogos, justificações e apontamentos, que sempre revelam o que delas resultam dissonante ou perturbador; e a variada gama de cartas, diários, fotografias, entrevistas e registros biobibliográficos, hemerográficos e/ou audiovisuais que dão conta das "esquisitices" de sua pessoa e/ou da desmesura de seus atos: notícias, informes psiquiátricos, expedientes policiais e "testemunhos" de familiares, amigos e conhecidos. E, de algum modo, em seu atrelamento parece cristalizar a múltipla significância que faz à singularidade desta autoria na cultura. Uma autoria nunca do todo incorporada – embora não por completo desconhecida e de nenhum modo invisível – no conjunto de pessoalidades e obras "representati-

vas" de certa tradição letrada de herança ainda do século XIX – branca, masculina, crioula e proba – nas nações do território, fundada em função da *auctoritas* inquestionáveis do intelectual e a *techné* impecável do mestre no resguardo da pureza da Língua e das Belas Artes. Ou uma autoria "menor", no sentido que lhe dão Deleuze e Guattari (2003) ao termo: relativa à expressão de uma minoria no seio de uma literatura e uma arte "maior" ou "estabelecidos". E intrinsecamente revolucionária, então: bastarda, insubordinada, desterritorializada.

A autoria de um autor que "não-todo" é; como "não-todas" são as mulheres, segundo Lacan (1991): essas que, precisamente por "não ter" o órgão chamado a suplementar, no Ocidente logocêntrico e patriarcal que determina sua preeminência, a nada da qual o Falo não é mais que um Semblante, sabem de sua impostura – e agem em consequência: a delatam, a subvertem, a desconhecem. Este autor/ator, tal qual algumas delas ou de outras subjetividades também atravessadas pela falta que as exceptua, cifra nesse saber sobre o que não (se) tem – uma "Autoridade" plena e indiscutível, neste caso – as heterônomas e heterotópicas manifestações de sua indocilidade.

Nestes termos se dirime minha abordagem ao que reconheço como o "caso" de Teresa de la Parra na história cultural venezuelana das primeiras décadas do século XX. Uma narradora inúmera vezes assimilada às "poetisas" do entre século ou às escritoras de romances confessionais e intimistas do século XIX, apesar da violência epistêmica que interrompe o relato em seu romance *Ifigênia. Diário de uma jovem que escreveu porque estava entediada* (2016), publicada inicialmente em 1924, com o monstruoso descendo aos infernos de uma voz que excede à representação. E uma mulher outras tantas inventada pelos leitores e intelectuais que nunca se atreveram a interrogar nem seu estado de "solteira" eterna, nem sua irônica disposição a estender a

"feminilidade como máscara" ante o olhar masculino de sua época, na série tão copiosa como difundida de suas fotografias. O "caso", pois, de "a donzela crioula", segundo o estabelecido no ensaio fundamental de Arturo Uslar Pietri, "El testimonio de Teresa de la Parra" (1980), escrito a raiz da morte da escritora e originalmente publicado em seu livro *Letras y hombres de Venezuela* de 1948. Quer dizer: o relato da casta feminidade referida à classe e ao território, no qual se encontram a autora e a protagonista de seu primeiro romance, *Ifigênia*, premiada em Paris pela Casa Editora Franco-Americana, que tende a se reproduzir ao longo do tempo em textos de natureza diversa. Neste sentido se estende, por exemplo, o muito célebre e relativamente recente livro de María Fernanda Palacios, *Ifigenia. Mitología de la Doncella Criolla* (2001), inclusive apesar de lúcidas intervenções como as de Sonia Mattalía ou Sylvia Molloy sobre o desarraigo voluntário da venezuelana, que escolheu o desarraigo em lugar da permanência no país; seu desacato intenso frente ao conservadorismo recalcitrante de uns valores que reconhecia como próprios, embora não tolerava; as contradições das diversas imagens do feminino, que não só uma, entre as quais se desloca tanto na cena pública quanto na escrita; e as ambiguidades homoeróticas de seu desejo, que muito tinham a ver com a oposição ao matrimônio[11]. De fato, este tipo de intervenção de uma crítica também heteronômica e heterotípica, quase nos convida a pensar o "caso" de "a donzela crioula", como o "caso" de sua crise.

11 Sonia Mattalia. "Cuerpo histérico/ Cuerpo muerto: Teresa de la Parra y María Luisa Bombal". *In: Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2003, p.139-218. Da mesma forma, Sylvia Molloy. "Secreto a voces. Traslados lésbicos en Teresa de la Parra". *In: Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012, p. 262-287.

"Essa ela que não existe e nada significa"[12]: uma mulher apenas, cativa e indócil na história cultural da nação

> A *mulher, isto só pode escrever se barrando o A. Não há A mulher, artigo definido para designar o universal. Não há* A *mulher porquanto* [...] *por essência ela não toda é.* [...] *O qual nos permite falar de* A *mulher*.
> – Jacques Lacan (1991).

Em seu livro *Juego y Nación*, a propósito da narrativa das primeiras décadas do século XX na Venezuela, Javier Lasarte introduz sua leitura sobre a geração de escritores presos entre dois do trânsito de um século que se fecha gastado, a outro no que apenas começa a cristalizar o inovador, a partir do que considera "um momento particularmente delicado de qualquer história: a mudança, que em seus inícios parece ser obstinadamente confuso, irritante e com frequência incompreensível e inapreensível, espécie de adolescência dos processos"[13] (Lasarte, 1995, p. 33). Lasarte propõe então uma revisão do "pós-modernismo na narrativa venezuelana, cujo corpus poderia estar integrado, entre outros, por Rómulo Gallegos, Julio Garmendia, Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez, José Rafael Pocaterra (com equivalentes na lírica como José Antonio Ramos Sucre e Salustio González Rincones)[14]" (Lasarte, 1995, p. 34). "Pós-modernismo" que pensa mais como um tempo histórico que como um movimento literário; um

12 Traduzido da versão no espanhol (Lacan, 1991, p. 90).

13 "un momento particularmente delicado de cualquier historia: el cambio, que en sus inicios suele ser tercamente confuso, enojoso y con frecuencia incomprensible e inaprensible, especie de adolescencia de los procesos".

14 "postmodernismo en la narrativa venezolana, cuyo corpus podría estar integrado entre otros por Rómulo Gallegos, Julio Garmendia, Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez, José Rafael Pocaterra (con equivalentes en la lírica como José Antonio Ramos Sucre y Salustio González Rincones)"

tempo "que, como se sabe, está a meio caminho entre a narrativa modernista e a vanguarda, ambas sendo e não sendo"[15] (Lasarte, 1995, p. 34).

Desde o ponto de vista desenvolvido por Lasarte, entre os escritores dessa geração exasperante e escorregadiços, transicional e indefinida, existem algumas proximidades geracionais importantes. Por uma parte, trata-se dos "nascidos entre 1885 e o fim de século, que começam a atuar publicamente durante os anos 10 do século XX e atingem o que se chama o amadurecimento intelectual e artístico quando se produzem as manifestações iniciais dos vanguardistas"[16] (Lasarte, 1995, p. 34). Por outra, eles compartilham uma série de experiências de época:

> [...] uma época ganhada pelas expectativas criadas pelo assentamento e fracasso do projeto modernizador que na Venezuela se deriva do guzmancismo[17], o ascenso da nova classe média e da próspera e vitoriosa burguesia mercantil e financeira [...] o auge das consignas associadas ao positivismo, a confiança ilimitada nas inovações tecnológicas e o progresso – embora Caracas deva aguardar até meados do século XX para superar os dois andares na maioria de suas edificações –, os inícios do êxodo rural, a mudança do chocolate e o café pela cerveja e o whisky e dos passeios com a acompanhante pelo foxtrote[18] (Lasarte, 1995, p. 37).

15 "que, como se sabe, está a medio camino entre la narrativa modernista y la vanguardia, siendo y no siendo ambas"

16 "nacidos entre 1885 y el fin de siglo, que comienzan a actuar públicamente durante los años 10 del XX y alcanzan lo que se llama la madurez intelectual y artística cuando se producen las manifestaciones iniciales de los vanguardistas"

17 O período do guzmancismo está compreendido entre 1870 e 1888. O general Antonio Guzmán Blanco foi presidente do país durante três períodos: 1870-1877; 1879-1884 e 1886-1888. Entre esses períodos foram presidentes pessoalidades que formavam parte do chamado "guzmanato". N. T.

18 una época ganada por las expectativas creadas por el asentamiento y fracaso del proyecto modernizador que en Venezuela se deriva del guzmancismo, el ascenso de la nueva clase media y la próspera y victoriosa burguesía mercantil y financiera [...], el auge

Além disso, os reúne uma distância crítica equivalente respeito tanto do preciosismo modernista já normalizado, quanto do hermetismo retórico das vanguardas emergentes. Nesta ordem de ideias, Lasarte sustenta que:

> [...] este primeiro grupo de narradores, formados no auge das aspirações do século XIX e enfrentados às novas de desenfreada, massificada e catastrófica expansão dos maus ares dos anos vinte, será estabelecido como o primeiro grupo crítico ou "não-conformista" de nosso século'[19] (Lasarte, 1995, p. 38).

Um grupo que se antecipa, por mais de cinquenta anos, ao horizonte de recepção dos seus contemporâneos (p. 40); e introduz, através de uma intensa resistência às fantasias oferecidas pelo progresso, uma dimensão diferente do moderno na então provinciana Caracas: o caráter autônomo e de autorreflexão de suas práticas estéticas (p. 44).

Contudo, para além das coincidências destacadas pelo pesquisador neste grupo de autores, e da contribuição que supõe frente a toda uma tradição crítica que não deixa de pensá-los como "casos heterogêneos, alheios e isolados"[20] (Lasarte, 1995, p. 35), não deixa de ser significativo o aparecer disperso desta "geração de não-conformistas"; bem como tampouco a forma que tal desconformidade é individualmente

---

de las consignas asociadas al positivismo, la confianza ilimitada en las innovaciones tecnológicas y el progreso – aunque Caracas deba esperar hasta mediados del siglo xx para superar los dos pisos en la mayoría de sus edificaciones –, los inicios del éxodo rural, el cambio del chocolate y el café por la cerveza y el güisqui y de los paseos con chaperona por el foxtrot

19 "este primer grupo de narradores, formados en el auge de las aspiraciones decimonónicas y enfrentados a las nuevas de desenfrenada, masificada y catastrófica expansión de los malos aires del veinte, se instituirá como primer grupo crítico o "disconformista" de nuestro siglo".

20 "casos heterogéneos, ajenos y aislados".

assumida – e esteticamente resolvida – por algumas das autorias *em si mesmas* diferentes e incômodas que gravitam por satélites e *verdadeiramente* solitárias no campo cultural venezuelano das primeiras décadas do século XX. Algumas autorias – heterônomas e heterotópicas: excêntricas – que, atravessadas pelas experiências liminares de vida dos criadores a quem são atribuídas – mulheres, loucos, homossexuais, viciados ou moradores de rua – e/ou por sua marginalidade intrínseca em relação a um certo Ideal letrado da cultura de tradição do século XIX que ainda rege o quadro institucional da nação – branco, masculino, crioulo e de conduta irrepreensível –, materializam-se em una produtividade literária e artística que também é ultrapassada na intensidade das suas formas – mais antecipadas que epígonas, como muitas vezes são olhadas; mas em qualquer caso sempre anacrônicas, excessivas e distróficas: *anormais*.

Estas autorias "indizíveis" se expõem cativas como "casos" da literatura e da arte venezuelana do século XX, desde o momento atual de seu surgimento até meados da centúria. Ou seja: nunca plenamente reconhecidas, mas não por isso mesmo apagadas no quadro de uma tradição que distingue a plena legitimidade de alguns autores "centrais", das quais corresponde apenas parcialmente aos que coloca "à margem"; bem como sempre referindo à efígie fetichizada do criador e/ou ao estigma de sua diferença. Como se o recurso à pessoa do autor – seu nome ou o seu rosto – e/ou às marcas de sua história de vida, servissem para entreter o inassimilável de seu acontecimento na cultura. Um acontecimento apaixonadamente custodiado por aqueles que se sentem "arcontes" do patrimônio cultural da nação e garantes do imaginário que esse patrimônio sustenta[21].

21 A propósito do arquivo e de seu guarda, o "arconte", Jacques Derrida se concentra no caráter problemático e bifronte da tradição: ao mesmo tempo vinculada com a origem e

Em igual medida, porém, o "caso" não deixa de dar conta também das correspondências paradoxais e incomensuráveis e das contaminações mútuas que *realmente* aparecem se manifestar entre as excentricidades do criador e seus modos excêntricos de significar. Essas que o autor/ator do "caso" – epítome do moderno, precisamente por isso – não só sustenta com sua assinatura, mas também encarna. Assim como Verlaine, Lautréamont ou Rachilde apontados por Rubén Darío como emblemáticos de um novo tipo de autoria literária, menos protegida na "autoridade" de uma voz, do que cifrada no vínculo entre a "existência" e a "obra" do autor, nessa sorte de catálogo de "casos" publicado em 1896 com o título *Los raros* (1994). E/ou assim como o artista da vida moderna, que algumas décadas antes, em 1863, Charles Baudelaire reconheceu como mais atravessado pela pressa irredutível de seu traço e radicalmente implicado nas transformações de seu tempo, que dominado por preceitos bombásticos e desgastados da literatura e da arte de outras épocas (Baudelaire, 2010).

Neste sentido, entre os autores que para Javier Lasarte integram o grupo de "não-conformistas" do pós-modernismo na narrativa venezuelana no trânsito do século XIX para o XX, destaca-se a evidente solidão de uma única mulher: Teresa de la Parra. E é precisamente a efígie fetichizada de sua feminidade o que determina sua "inclusão-excludente" na história cultural da nação – seu "caso". Assim, pois, como descreve José Vasconcelos, tanto *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, quanto *Ifigênia*, de Teresa de la Parra, despertavam a atenção do pú-

---

com o sentido que organiza como tal. O "arconte" – o memorioso, que padece do "mal de arquivo" – se constitui como fiel e convencido garante do arquivo que custodia (Derrida, 2001). Contudo, como propõe Raúl Antelo, para certo tipo de crítico cultural é possível estabelecer outro tipo de ligação com o arquivo, menos concentrado em reunir e proteger as evidências da origem, que disposto a retorcer, cortar caminhos e recompor os documentos que o integram, a fim de traçar novas constelações entre eles (Antelo, 2016).

blico no tempo em que compartilharam. Ainda quando, o primeiro desses romances "circulava como um acontecimento nacional"[22] (Vasconcelos, 1980, p. 52); enquanto o segundo respondia a "uma moda gentil, a moda de Teresa de la Parra"[23] (p. 52). Seu julgamento, sobre ambos textos, não deixa de mostrar uma distinção semelhante: *Doña Bárbara* lhe parece "sem dúvida o melhor romance da América"; em *Ifigênia*, "mais espontânea", encontra "mais profundidade apesar de sua aparente leveza, mais introspecção dos mistérios da alma" e "muitas vezes vislumbres que levam ao leitor a pensar no temperamento pessoal da autora"[24] (p. 53).

De fato, entre a evidente feminidade da figura da autora e o que é interpretado em seus romances como a revelação íntima de um universo fundamentalmente feminino se resolvem tanto os mais elogiosos afetos de leitores e críticos aos livros de Teresa de la Parra, quanto os questionamentos severos de seus detratores. Mas, além disso, não deixa de ser uma confissão de sua própria intimidade como "mulher" o que público demanda dela, para o qual a partir da publicação de *Ifigênia*, é uma "celebridade". Da mesma forma que não deixa de ser uma semelhança entre Maria Eugênia Alonso e a narradora venezuelana, o que acaba alimentando o imaginário compartilhado entre às duas. Diante dessa demanda, é claro, Teresa de la Parra responde com não pouca ironia na primeira das três conferências que dá na Colômbia sobre a "Influencia de las mujeres en la formación del alma americana":

22 "circulaba como un acontecimiento nacional".

23 "una moda gentil, la moda de Teresa de la Parra"

24 "a menudo vislumbres que llevan al lector a pensar en el temperamento personal de la autora"

> Quando um livro contrai amizade íntima com a alma de um leitor, como em todo caso de intimidade, floresce naturalmente dos ouvidos para os lábios uma sede doce de confidência. Eu sei, já vi e digo isso com o alardear de criança que nada fez para merecer amor, sei que meus livros são muito queridos na Colômbia. Sei que são muito queridos com esse carinho desinteressado e doméstico com que se quer aos cachorros, às flores, aos pássaros engaiolados e, em geral a todas as coisas que são familiares e inúteis.
>
> Foi, portanto, natural, eu compreendo, que hoje, dia da minha chegada a esta casa paterna, se impusesse nos meus lábios o sorriso de uma confidência. Infelizmente, a falta de distância e o excesso de testemunhas não me fez possível forjar uma história bonita que fosse verídica para as necessidades do coração[25] (Parra, 1982, p. 472).

E, ao invés de alimentar uma semelhança com a sua personagem, mais adiante neste mesmo discurso, refere-se ao terrível desenlace da poeta uruguaia do século XIX, Delmira Agustini, em uma espécie de argumento contra a obrigatoriedade do casamento:

> Delmira Agustini, jovem, bonita, brilhante, nascida em um ambiente burguês e austero, é o caso de Maria Eugênia Alonso de Ifigênia levado à tragédia. Por força do costume 'toda mulher deve se casar'. Casa-se muito jovem com o chamado bom partido. Aos poucos dias do casamento começa o drama da incompreensão. Por um lado, o dono vulgar e despótico; por outro o desdém silencioso de quem se sente mil vezes superior e se vê como escrava, em consequência: o ódio mútuo, misturado ainda pela paixão, o divórcio e finalmente um dia em uma das

25 Cuando un libro ha contraído amistad íntima con el alma de un lector, como en todo caso de intimidad, florece naturalmente de los oídos hacia los labios una dulce sed de confidencia. Yo sé, lo he visto ya y lo digo con alardeo de niño que no ha hecho nada para merecer amor, sé que a mis libros se les quiere mucho en Colombia. Sé se les quiere con ese lindo cariño desinteresado y doméstico con que se quiere a los perros, a las flores, a los pájaros enjaulados y en general a todas las cosas familiares e inútiles.

Era por lo tanto natural, lo comprendo, el que hoy, día de mi llegada a esta casa paterna, se impusiese en mis labios la sonrisa de una confidencia. Desgraciadamente, la falta de distancia y el exceso de testigos no me ha hecho posible forjar una bonita historia que fuese verídica para las necesidades del corazón.

> entrevistas do processo, o marido lhe assassina e se mata, único modo de submetê-la a ela e de saciar a sua sede de domínio[26] (Parra, 1982, p. 476).

Não em nome de algum universal de "A mulher" que sabe bem que "não existe", porém, como fantasia masculina de seu tempo – e como uma condenação, em consequência –, nem por meio de íntimas confissões sobre sua pessoa ou pelo caminho das semelhanças com a personagem de seu romance, contudo, essa Teresa de la Parra a quem, segundo Julieta Fombona (1982, p. IX), "se lhe concederam muitas coisas: o charme, a graça, a elegância, o refinamento"[27], e que simultaneamente "é a musa, a crioula cabal, uma clássica de nossas letras"[28] (p. IX), define a singularidade de sua autoria em termos de gênero: "Eu acredito que enquanto os políticos, os militares, os jornalistas e os historiadores passam a vida colocando etiquetas de antagonismos sobre as coisas... as mulheres, que somos numerosas e muito desordenadas, nos encarregamos de embaralhar as etiquetas estabelecendo de novo a cordial confusão"[29] (Parra *apud* Fombona, 1982, p. X). E, em igual medida, reconhece "o que falta" na escritura como causa primeira e o achado vital e

26 Delmira Agustini, joven, bonita, genial, nacida en un medio burgués y austero, es el caso de María Eugenia Alonso de Ifigenia llevado a la tragedia. Por la fuerza de la costumbre "toda mujer debe casarse". Se casa muy joven con el llamado buen partido. A los pocos días del matrimonio comienza el drama de la incomprensión. Por un lado el dueño vulgar y despótico; por otro el desdén silencioso de la que se siente mil veces superior y se ve esclava, como consecuencia: el odio mutuo, mezclado aún de pasión, el divorcio y por fin un día en una de las entrevistas del proceso, el marido la asesina y se mata, único modo de someterla a ella y de saciar él su sed de dominio.

27 "se le han concedido muchas cosas: el encanto, la gracia, la elegancia, el refinamiento".

28 "ha sido la musa, la criolla cabal, una clásica de nuestras letras".

29 "Yo creo que mientras los políticos, los militares, los periodistas y los historiadores pasan la vida poniendo etiquetas de antagonismos sobre las cosas... las mujeres, que somos numerosas y muy desordenadas, nos encargamos de barajar las etiquetas estableciendo de nuevo la cordial confusión".

estético do texto que afirma/ assina[30] como próprio: "A única coisa que considero bem escrito em *Ifigênia* é o que não está escrito, o que tracei sem palavras, para que a benevolência do leitor fosse lendo em voz baixa e a benevolência do crítico em voz alta"[31] (p. IX). O texto de uma literatura aguerridamente "menor", percorrido pelo não-dito, o mal-dito ou o entre-dito, que parece lhe corresponder como expressão a essa autora/ atora que "não-toda é": "essa *ela* que não existe e não significa nada" – ou que é apenas uma, entre os muitos apelos à desordem e à confusão. Um texto desprovido da "ordem simétrica e rotunda que reina nos romances ditos de *literatura forte*"[32] (p. IX), cuja suposta superioridade "teria suportado com seu peso o resto de minha vida".

O "caso" de Teresa de la Parra

> *Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a de luta* entre os homens.
> – Gilles Deleuze (1987).

Inicialmente, minha aproximação ao "caso" de Teresa de la Parra passa pelo que Sonia Mattalía identifica como um "oximoro", no ensaio já citado de Arturo Uslar Pietri sobre quem fosse desde muito cedo a celebrada narradora venezuelana: "Era uma senhorinha: esse ser monstruosamente delicado e complexo. Essa flor do barroco"[33] (Pietri

30 Ver nota de rodapé 3.

31 "Lo único que considero bien escrito en *Ifigenia* es lo que no está escrito, lo que tracé sin palabras, para que la benevolencia del lector fuese leyendo en voz baja y la benevolencia del crítico en voz alta"

32 "orden simétrico y rotundo que reina en las novelas llamadas de *literatura fuerte*".

33 "Era una señorita: ese ser monstruosamente delicado y complejo. Esa flor del barroco".

apud Mattalia, 2003, p. 148). Ou seja: "a união do monstruoso e do delicado, do complexo e do frágil, feminilidade e rebuscamento formal, uma "flor" artificial, complexa, construída e ilusória"[34] (p. 148). Um "oximoro", pois, que Mattalía se refere à problemática urdidura de imagens contraditórias do feminino que, utilizadas pela escritora com grande "habilidade" e nem um pouco de "angústia", "lhe permitiam se deslocar no estreito parnaso dos anos vinte na Venezuela"[35] (p. 148). Mais precisamente, explica:

> [...] a mulher que apostrofa ironicamente à sociedade sua inutilidade para absorver a riqueza da criatividade feminina e que defende a libertação dos costumes e a 'redenção da mulher pela independência pecuniária e o trabalho' é contrariada por aquela que afirma sua nostalgia pelas abnegadas e sacrificadas mulheres da Colônia e da tradição consagradas na virtude e na renúncia. Aquela que vive alegremente a bajulação do sucesso precoce se contrapõe àquela que se retira para escrever e se confessa taciturna, sedenta de paz e de silêncio. Aquela que responde divertida aos críticos que atacam seu romance *Ifigênia* com frases humorísticas, se escapa quando afirma que seus livros não lhe pertencem e fala de uma vocação literária instável e dispersa. A mulher esquiva e distante nas entrevistas, se completa com a mulher das cartas para sua família e amigos: doce, solidária, melancólica[36] (Mattalia, 2003, p. 149).

34 "la unión de lo monstruoso y lo delicado, lo complejo y lo frágil, feminidad y rebuscamiento formal, una "flor" artificial, compleja, construida e ilusoria"

35 "le permitieron moverse en el estrecho parnaso de los años veinte en Venezuela"

36 la mujer que apostrofa irónicamente a la sociedad su inutilidad para absorber el caudal de creatividad femenina y que aboga por la liberación de las costumbres y la "redención de la mujer por la independencia pecuniaria y el trabajo" se contradice por la que afirma su nostalgia por las abnegadas y sacrificadas mujeres de la Colonia y de la tradición consagradas en la virtud y en la renuncia. La que vive alegremente los halagos del éxito temprano se contrapone a la que se recluye para escribir y se confiesa hosca, sedienta de paz y silencio. La que contesta divertida a los críticos que atacan su novela *Ifigenia* con frases humorísticas, se escapa en la que afirma que sus libros no le pertenecen y habla de una vocación literaria inestable y dispersa. La mujer evasiva y distante de las entrevistas, se completa con la de las cartas a su familia y amigos: tierna, solidaria, melancólica.

Em outro sentido, minha leitura dialoga com a desenvolvida por Sylvia Molloy (2012) a partir do "vazio" biográfico que reconhece na "Cronología" final da edição de sua *Obra*, organizada por Velia Bosch para a coleção de clássicos da América Latina da Biblioteca Ayacucho, com um ensaio introdutório de Julieta Fombona[37]. Diz Molloy sobre essa ausência:

> Ao final de cada volume da coleção da Biblioteca Ayacucho de clássicos da América Latina há uma cronologia dividida em três colunas: a da esquerda está reservada à vida do autor, a do meio, aos acontecimentos nacionais e continentais, e a da direita, aos acontecimentos ocorridos no que se denomina, com toda ingenuidade, 'o mundo exterior'. [...] a coluna pessoal dedicada a Teresa de la Parra, na edição de Ayacucho de sua *Obra*, há singularmente uma vaga. Não há nem uma entrada entre a data de seu nascimento e o ano 1923, quando deixa a Venezuela para se estabelecer na Europa; depois, de 1923 até sua morte em Madrid em 1936 se documenta sua vida com uma parcimônia que bordeia a miséria. A desigual cronologia tripartite de Ayacucho pareceria nos dizer que, enquanto na Venezuela, na América Latina e no 'mundo exterior' sucediam muitas coisas, Teresa de la Parra apenas vivia[38] (Molloy, 2012, p. 263).

A propósito do que então interpreta como um silêncio sintomático da crítica sobre a vida de uma autora "cuja sociabilidade era

37 Teresa de la Parra. *Obra (Narrativa – Ensayos – Cartas)*. Selección, estudio crítico y cronología de Velia Bosch. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

38 Al final de cada volumen de la colección de la Biblioteca Ayacucho de clásicos de América Latina hay una cronología dividida en tres columnas: la de la izquierda está reservada a la vida del autor, la del medio, a acontecimientos nacionales y continentales, y la de la derecha, a acontecimientos ocurridos en lo que se denomina, con toda ingenuidad, "el mundo exterior". [...] la columna personal dedicada a Teresa de la Parra, en la edición de Ayacucho de su *Obra*, está singularmente vacante. No hay ni una entrada entre la fecha de su nacimiento y el año 1923, cuando deja Venezuela para establecerse en Europa; luego, desde 1923 hasta su muerte en Madrid en 1936 se documenta su vida con una parsimonia que bordea la miseria. La desigual cronología tripartita de Ayacucho parecería decirnos que, mientras en Venezuela, en América Latina y en el "mundo exterior" sucedían muchas cosas, Teresa de la Parra apenas vivía.

parte de sua lenda e cuja doença, ainda quando a limita fisicamente, lhe fez levar uma das existências epistolares mais ativas que tem que imaginar"[39] (p. 263), Molloy reconhece dois aspectos ao mesmo significativos na articulação dessa legenda suplementaria, "que encobriu as lacunas mais inquietantes de sua vida, deu lugar a explicações mais ou menos satisfatórias de outras, e adaptou assim a vida de Parra a um roteiro cultural aceitável"[40] (p. 263). Por uma parte, a posição de solteira radical da autora, a muitas causas supostas, mas nunca de todo demostrada: porque lhe faltou tempo a causa de sua morte precoce; escolheu a liberdade da independência por cima da escravidão do matrimônio em prol de sua entrega à escritura, não concretou sua platônica relação com o ensaísta equatoriano Gonzalo Zaldumbide (p. 264-265). Por outra, sua extrema feminidade, sistemática e hiperbolicamente assinalada como única certeza. A respeito, escreve: "se bem os críticos não podem dizer a *quem* amou – ou inclusive *se* amou – todos coincidem em que Teresa de la Parra era muito feminina. O entusiasmo com que se lhe atribui essa feminidade obrigatória oscila entre o pornográfico e o paranoico"[41] (p. 266).

Ao invés do discurso velado da crítica sobre o que a biografia da autora *não diz*, Molloy interroga a continuação certa incongruência evidente entre as "autobiografias falsas" de Parra – sua obra de ficção, "escrita sempre em primeira pessoa" e "marcada em sua totalidade pela

39 "cuya sociabilidad era parte de su leyenda y cuya enfermedad, aun cuando la limitaba físicamente, le hizo llevar una de las existencias epistolares más activas que quepa imaginar".

40 "que encubrió las lagunas más inquietantes de su vida, dio lugar a explicaciones más o menos satisfactorias de otras, y adaptó así la vida de Parra a un guión cultural aceptable".

41 "si bien los críticos no pueden decir a *quién* amó – o incluso *si* amó – todos coinciden en que Teresa de la Parra era muy femenina. El entusiasmo con que se le asigna esta femineidad obligatoria oscila entre lo pornográfico y lo paranoico".

inquietude do gênero, a disfuncionalidade familiar e o desassossego físico"[42] (p. 268) –, e outros textos na realidade autobiográficos – algumas cartas e fragmentos de seu diário, que sugerem, melhor, "um mal-estar em torno à questão do gênero" e "a dificuldade de afirmar uma sexualidade divergente" (p. 276). De tal modo, entre o que "a autobiografia direta inibe" e o que "a autobiografia oblíqua [...] libera"(p. 268), a pesquisadora destaca o conflito que supõe para Teresa de la Parra a impossibilidade de assumir uma feminidade por completo sujeita às lógicas patriarcais do desejo masculino da época, na que não termina de encaixar do todo; assim como a impossibilidade de responder abertamente aos "desvios" de seu desejo, evidentemente contrário ao conservadorismo profundamente arraigado dos valores de classe que professa.

À luz das perspectivas não necessariamente divergentes de Mattalía e de Molloy, neste último apartado de meu trabalho sobre a autoria distinta de Teresa de la Parra, sugiro uma dupla abordagem a certo excesso do feminino atípica e atópicamente instalada entre o corpo da autora e o texto que não só afirma mas também encarna, no que parece dirimir-se a singularidade de sua expressão na literatura venezuelana das primeiras décadas do século XX – o espalhamento gozoso da escritura no final impossível de *Ifigênia*; ou os maneirismos e imposturas evidentes da escritora na série de suas fotografias de estúdio. E, de igual modo, ao que não cessa de se escrever/se inscrever em seu nome como exposição de *uma* vida – mais além da efígie que estigmatiza à figura da autora, do silêncio que distingue sua biografia ou de que sua "obra" não diz.

1. No já referido texto de Arturo Uslar Pietri, "El testimonio de Teresa de la Parra", cristaliza de modo quase emblemático a efígie de

42 "escrita siempre en primera persona" y "marcada en su totalidad por la inquietud del género, la disfuncionalidad familiar y el desasosiego físico".

"a donzela crioula" que, muito cedo, (con)funde à autora e a seu discurso, em um mesmo "universal" do "feminino" – sem dúvida sometido ao olhar falogocêntrico e conservador do crítico –, capaz de segurar o vínculo entre o passado, a classe e o território que corresponde à continuidade de uma certa ordem política e social, sem deixar de incorporar as mudanças que o presente impõe à ineludível modernização da Venezuela.

Mais reprodutora que produtiva, embora, ao mesmo tempo menos substancial que acessória, e em qualquer caso sensual e complacente – afável, graciosa, harmônica, doce, refinada –, Arturo Uslar Pietri identifica em Teresa de la Parra a fascinante coincidência entre a formação *mantuana*[43] e o comportamento cosmopolita de uma mulher chamada a dar "testemunho" do "destino de nossas mulheres" (p. 78), através da escritura; e a revelar, portanto, a interioridade secreta dessas mulheres de quem até esse momento "não tínhamos só a imagem exterior" (p. 80). Porque para Uslar Pietri, ante tudo, e tal qual a personagem de seu romance fundamental, *Ifigênia*, Teresa de la Parra "era crioula" (p. 80). E, neste sentido: "tinha a pronúncia, o sotaque, o fino matiz inimitável. Tinha-se formado no ambiente das velhas casas, tinha recebido a tradição em palavras vivas e formas perpétuas. Tinha estado em novo contato com sua velha Espanha e tinha recebido a aluvião deslumbrada da vida francesa"[44] (p. 80).

Paradoxalmente, porém, segundo observa Sonia Mattalía, o intelectual não deixa de afirmar também que esta crioula "era uma senho-

43 Na Venezuela, os *mantuanos/as* eram os sujeitos que formavam parte do grupo de crioulos poderosos da Colônia. N. T.

44 "tenía el dejo, el acento, el fino matiz inimitable. Se había formado en el ambiente de las viejas casonas, había recibido la tradición en palabras vivas y formas perpetuas. Había estado en nuevo contacto con su vieja España y había recibido el aluvión deslumbrador de la vida francesa"

rita: esse ser monstruosamente delicado e complexo"[45] (p. 80). Quer dizer: uma "distorção na formação da forma" (Mattalía, 1902, p. 35) – para dizer com os termos de Georges Canguilhem –, que "põe em dúvida o poder que a vida tem para nos ensinar a ordem"[46] (p. 33). Tal como faz esse outro grande "universal" de uma "feminidade" monstruosa popularizada a princípios do século XX em filmes como *Lulu ou A caixa de Pandora* (1929) de Georg Wilhelm Pabst[47]: a "femme fatale", ao mesmo tempo humana e animal, homem e mulher. Nesta ordem de ideias, e sem dissimular as ambiguidades de suas fantasias ao respeito, Uslar Pietri sustenta que "*Ifigênia* é um livro mulher: atrativo, escuro, turbador"[48] (Uslar Pietri, 1980, p. 79), próprio da "feminidade arisca e ácida da donzela" (p. 81). Um livro do qual lhe perturba tanto o nome – *Ifigênia* –, anteposto "àquele diário da senhorita", como "a pesada, desnecessária e declamatória parte final" (p. 81) que até esse momento tinha escrito como "uma longa carta, um diário, soltos ecos de uma conversação fluida e recatada"[49] (p. 81). Apesar disso, e em defesa da crioula, alega que ambos "adicionados" – isso que "sobra" do romance agradável que em linhas gerais se trata – obedecem à "mala influência" de Francis Miomandre: "o fino crítico francês, que acreditava nesse desenfado tímido, sendo graça, era ingenuidade" (p. 81). Contaminada pela sedição imprópria de "outro" crítico, afemina-

45 "era una señorita: ese ser monstruosamente delicado y complejo"

46 "pone en duda el poder que la vida tiene para enseñarnos el orden"

47 Georg Wilhelm Pabst. *Lulu ou A caixa de Pandora*, 1929. Não está de mais mencionar o parecido entre a protagonista do filme (Louise Brooks) e Teresa de la Parra, ambas caracteristicamente associadas com o corte de cabelo *à-la-garçon*, como ditaram nesses tempos modernos.

48 "*Ifigenia* es un libro mujer: atractivo, oscuro, turbador"

49 "una larga carta, un diario, sueltos ecos de una conversación fluida y recatada"

do e estrangeiro aos olhos de Uslar Pietri, nesses "excessos", a autoria de Teresa de la Parra se "desvia".

A diferença de Uslar Pietri, é claro, considero que é precisamente a radicalidade desse desvio – uma espécie de *passe* – o que de autoria distinta de Teresa de la Parra se expõe ao mesmo tempo como *ethos* do discurso e *pathos* da escritura nesse livro fundamental que é *Ifigênia* – e em grande medida por isso. *Ethos* e *Pathos* de um definitivo "ato de resistência" – "à morte", segundo a reflexão de Deleuze (1987)[50]—, que enoda *além* do nome *Ifigênia* e essa sorte de eufórico solilóquio – ou de delírio – desdobrado a maneira de grito por uma "Ifigênia" irreconhecível que por primeira vez escutamos – meio Antígona, meio Artaud –, *depois* da linha de pontos que marca a interrupção abrupta do relato – seu *impasse*:

> ... Meu corpo sem alma!...
>
> Ah, fruição altíssima das almas que se entregam intangíveis, sem jamais haver sentido o contato impuro dos corpos!... Ah, voluptuosidade profunda dos corpos destinados a retorcer-se de fingimento sob a repugnância de beijos que não tocam a alma!...
>
> Ah mentira sublime do sofrer em silêncio!... Sacrifício!!... Sol de meu caminho!... Dominador que quer para si toda a minha vida! Nesta hora augusta das altas compreensões, com os dois olhos cravados nesta brancura morta sobre minha poltroninha confidente, eu quis decifrar os mistérios que regem meu destino, e só seu nome veio passar flutuando pela espuma simbólica... Seu nome!... seu nome: Sacrifício!... Ah! Ah! Mas espere, espere, que já agora, em êxtase, iluminada por seu nome, sobre a espuma simbólica, vou finalmente lendo a beleza de minha sina:

50 Afirma o filósofo, a propósito do que sobe como um grito em toda a obra dos Straub: *Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a de luta* entre os homens.

> Como na tragédia antiga, sou Ifigênia; estamos navegando em plenos ventos contrários, e para salvar este barco do mundo que, tripulado por sabe-se lá quem, corre a saciar seus ódios sabe-se lá onde, é necessário que entregue em holocausto me dócil corpo de escrava marcado com os ferros de muitos séculos de servidão. Só ele pode apagar as iras desse deus de todos os homens, no qual eu acredito, e do qual nada espero. Deidade terrível e ancestral; deus milenar de sete cabeças que chama de sociedade, família, honra, religião, moral, dever, convenções, princípios. Divindade onipotente que tem por corpo o egoísmo feroz dos homens; insaciável Moloch, sedento de sangue virgem em cujo sagrado altar se imolam milhares de donzelas!...
>
> Dócil e branca e bela como Ifigênia, aqui estou já disposta para o martírio! Mas, antes de entregar-me aos algozes, diante dessa brancura cândida que velará meu corpo, quero gritar em voz alta, para que todo o meu ser consciente [...]. (Parra, 2016, p. 528-529)

O ato de resistência em que se (con)fundem a personagem que Teresa de la Parra não é – Maria Eugênia Alonso – e a autora/atora que é como sujeito último do discurso que é *na verdade* uma ficção. Por uma parte, então, entre o vestido de noiva que se lhe impõe como destino, e a carta do amante que lhe arrisca à intempérie, a protagonista não pode mais que se desprender da subjetividade que assegurava seu lugar no mundo, e cair como um simples corpo no vazio. Por outra, e ante a evidente impossibilidade de resolver vital e esteticamente no quadro da história a sem saída evidente de Maria Eugênia Alonso, ou a paralise de sua escritura falsamente biográfica, Teresa de la Parra depor sua própria "*auctoritas*" entre-dita à "*potestas*" "de poder [inclusive] abandonar a obra, optando por aquilo que há de an-estético ou inoperante em uma construção" (Antelo, 2012, p. 27). Com a contundência de um ato, como "rara" autora/atora de um livro "raro", do que se "desvia" aqui a autoria de Teresa de la Parra é da efígie que a estigmatiza na história cultural da nação; toda vez que esse ato – elu-

sivo, violento e distrófico: excêntrico – não deixa de se referir à "rara" autora/atora de um livro "raro". "Um livro mulher: atrativo, escuro e turbador", da perspectiva de Uslar Pietri, que atribui à "feminidade arisca e ácida da donzela" – a de Teresa de la Parra e/ou a de sua personagem –; porém fundamentalmente moderno, de outro ponto de vista, como esses que, além disso respondem às luzes positivas do racionalismo e o progresso com a radicalidade vital e estética de seus atos. Mas que antecipa, além, de "fora de cena" – da representação, do quadro – que assinala como possibilidade de retomar de outro lugar o curso das significações que o fracasso da fábula detém, alguns dos debates sobre a crise das linguagens que se irão articulando ao longo do século XX; e muito mais próximo da indócil monstruosidade de Bataille e Duchamp, que dos experimentalismos formais das vanguardas (Antelo, 2012, p. 34).

Como excesso de uma vida, então para desconcerto do crítico, é no "fora de cena" da (falsa) escritura autobiográfica de Maria Eugênia Alonso, onde o texto de Teresa de la Parra parece dar conta, depois de tudo, do que singulariza a experiência na cultura de "essa *ela* que não existe", segundo Lacan (1991, p. 90), mas como fantasia masculina. Uma espécie de "gozo do corpo que está [...] *Mais além do falo*", e que "alguma vez, ao voo [...] sacode (*secoue*) às mulheres, ou que as socorre (*secourt*)" (p. 90). Um goze, pois, menos disposto a satisfazer a imaginação de uma época, que a ser escutado:

> Não é ao culto sanguinário do deus ancestral de sete cabeças que me ofereço docilmente para o holocausto, não! não!... É outra deidade muito mais elevada que sinto viver em mim; é a esta ansiedade imensa que, ao agitar-se em meu corpo mil vezes mais poderosa que o amor, me rege, me governa e me conduz em direção aos altos desígnios misteriosos que acato sem chegar a entender! Sim: Espírito do Sacrifício, Pai e Filho divino da maternidade, meu único Amante; Marido mais

> perfeito que o amor, é você e só você o Deus de meu holocausto, e a ansiedade imensa que me rege e me governa pela vida. Em minha corrida louca de serva apaixonada, era a você que eu perseguia sem saber quem você era. Agora, graças às revelações desta noite altíssima, acabo de olhar seu rosto, já o reconheci e pela primeira vez eu contemplo você e adoro. Você é o Marido comum das almas sublimes; você as presenteia o tempo com as voluptuosidades do sofrimento e as faz florescer todos os dias nas rosas abertas da abnegação e da misericórdia. Oh, meu Amante, Senho e Deus: eu também o procurei, e, agora que eu vi, eu o imploro e o desejo pela beleza de seu lindo corpo cruel que abraça e beija torturando; eu também tenho ânsia de sentir seu beijo ardente e profundo, que lábio a lábio vai beijar-me eternamente sobre minha boca de silêncio; eu também quero que desde já você me pegue inteira entre seus braços de espinhos, que se deleite em mim e que me faça de uma vez e para sempre intensamente sua, porque assim como o amor engendra no prazer todos os corpos, você, mil vezes mais fecundo, engendra com seu beijo de dor a beleza infinita que aureola e redime o mundo de todas as suas iniquidades! (Parra, 2016, p. 529-530).

2. A *Iconografia* publicada por Velia Bosch na coleção Documentos de Biblioteca Ayacucho em 1984, como uma espécie de "apêndice" ou de "suplemento" à *Obra* de Teresa de la Parra onde, em efeito, "a vida da autora falta", como assinala Molloy, apresenta-se com "o propósito de homenagear à vida de Teresa de la Parra, escritora e escrita irrepetível, até hoje, nas letras venezuelanas"[51] (Bosch, 1984, p. 12). Aliás, precisamente trata-se da recopilação de um conjunto heterogêneo de "certos testemunhos inéditos, tanto escritos quanto iconográficos e impressos" chamados a "revelar" "a bela e enigmática aventura do viver e criar da autora de *Ifigênia* e *Las memorias de Mamá Blanca*"[52] (p. 12). Nesse sentido, para Bosch, a "iconografia"

51 "el propósito de rendir homenaje a la vida de Teresa de la Parra, escritora y escritura irrepetible, hasta hoy, en las letras venezolanas".

52 "la hermosa y enigmática aventura del vivir y crear de la autora de *Ifigenia* y *Las memorias de Mamá Blanca*".

que de tal modo responde mais à conservação de um imaginário visual em torno à efígie de quem fora essa mulher excepcional, que à composição de uma biografia, "poderia ser o romance que não se tinha começado a escrever, ou o poema impossível, ou a germe de um roteiro cinematográfico em procura de autor"[53] (p. 12). Toda vez que "em ela pode se visualizar uma intensa pessoalidade feminina ou toda uma época do ser venezuelano, esgotados ambos na precária possibilidade de sua realização"[54] (p. 12).

Por cima dos perfis de prestigiosas autoridades que lhe servem de enquadramento, e longe da "verdade" de uma vida da autora como a que Bosch tenta conservar entre os documentos que diligentemente organiza, mais a maneira de evidência sobre sua inquestionável feminidade, que como testemunho de íntimas confidências tampouco ali debeladas, a série de fotografias de Teresa de la Parra o transluz outro tipo de "verdade" sobre o feminino que a autora parece sublinhar ironicamente com o modo excessivo de suas poses, sempre disposta a satisfazer o desejo hegemônico de seu tempo – branco, crioulo e fundamentalmente masculino. Um desejo não menos fraturado que o da autora entre a nostalgia de um passado que não responde às demandas do presente e as fantasias de modernidade que não deixam de seduzi-lo. Duas imagens me resultam significativas, ao respeito: a da mocinha que está entediada na casa familiar da Caracas provinciana, que Bosch privilegia como capa da *Iconografía* de Bosch (Figura 1); e a da mulher cosmopolita que, no "fora de cena" da estrangeria, se abre a outro tipo de vida da qual nenhuma biografia da conta do todo (Figura 2).

53 "podría ser la novela que no se ha comenzado a escribir, o el poema imposible o el germen de un guión cinematográfico en busca de autor".

54 "en ella se puede visualizar una intensa personalidad femenina o toda una época del ser venezolano agotados ambos en la precaria posibilidad de su realización".

Figura 1: Teresa de la Parra (s.d.). Foto da capa da *Iconografía de Teresa de la Parra*



Figura 2: Teresa de la Parra en París (1925). *Iconografía de Teresa de la Parra* (p. 98).



Em qualquer caso, entre um e outro extremo, como se se tratara de uma espécie de *performance* do feminino, a foto de estúdio prevalece sobre as fotografias históricas; e, nelas, mais parecida a uma de-

sinibida atriz de cinema que a uma escritora circunspecta, a autora/atora do "caso" se exibe como "essa *ela* que não existe e nada significa" (Lacan, 1991, p. 90). Ou seja: como um semblante de cuja impostura, sem dúvida, sabe. A partir da polêmica e muito discutida sentencia lacaniana, Jacques-Allain Miller explica:

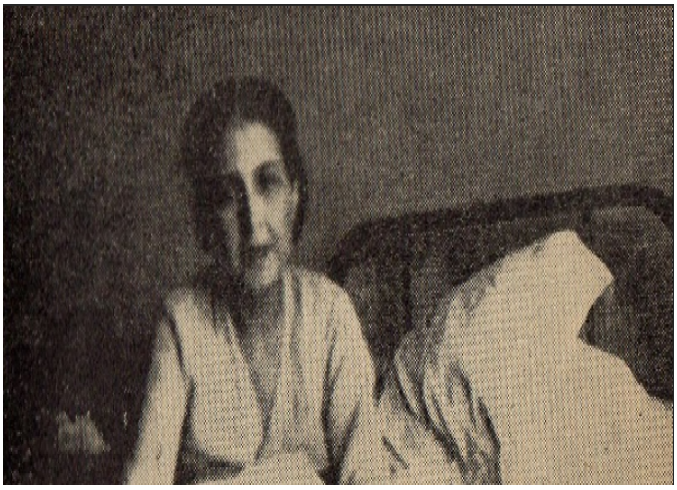
> A mulher não existe não significa que o lugar da mulher não exista, mas que esse lugar permanece essencialmente vazio. E o fato de que esse lugar esteja vazio não impede que se possa encontrar algo aí. Nesse lugar se encontram somente máscaras; máscaras que são máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes. A que chamamos semblante? Chamamos semblante ao que tem função de velar o nada. Nisso o véu é o primeiro semblante. E é um fato que, como o testemunham a história e a antropologia, é uma preocupação constante da humanidade velar, cobrir, às mulheres. De certo modo pode se dizer que se cobre às mulheres porque A mulher não se pode descobrir[55] (Miller, 1994, p. 84-85).

Em certo "fora da cena", em que a autora se enfrenta ao duplo final de sua história de vida e da doença contra a qual lutou de 1932 até 1936, como brevemente registra Velia Bosch na "Cronología" final de sua *Obra*, uma última fotografia de Teresa de la Parra, sendo claro não pertence à série que fecha na *Iconografía*, incorpora outro tipo de olhar: a da "outra mulher" que foi sua companheira durante o longo processo de seu deterioro físico e os últimos momentos de

55 La mujer no existe no significa que el lugar de la mujer no exista, sino que ese lugar permanece esencialmente vacío. Y el hecho de que ese lugar quede vacío no impide que se pueda encontrar algo allí. En ese lugar se encuentran solamente máscaras; máscaras que son máscaras de la nada, suficientes para justificar la conexión entre mujeres y semblantes.
¿A qué llamamos semblante? Llamamos semblante a lo que tiene función de velar la nada. En eso el velo es el primer semblante. Y es un hecho que, como lo testimonian la historia y la antropología, es una preocupación constante de la humanidad velar, cubrir, a las mujeres. En cierto modo se puede decir que se cubre a las mujeres porque La mujer no se puede descubrir.

sua agonia. E algo, também, desse tempo marcado pelo projeto de um novo livro que a autora nunca escreveu e dos vários deslocamentos do confinamento hospitalário em Leysin à residência compartilhada em Madrid. Paradoxalmente, essa última fotografia que a antropóloga cubana Lydia Cabrera lhe faz a Teresa de la Parra o 22 de abril de 1936, um dia antes de sua morte (Figura 3), e que Rosario Hiriart publica junto com uma "reveladora" carta da autora e uma entrevista a Cabrera (Hiriart, 1980), não só dá conta da "vida que falta" – os momentos da doença ou a relação lésbica entre ambas mulheres, mas do puro devir orgânico de *uma* vida, entre os restos de um "Eu" que, depois de tudo "comerá um pouquinho de terra" (Cabrera *apud* Hiriart, 1980, p. 115).

Figura 3: Teresa de la Parra (22 de abril de 1936). Foto tomada por Lydia Cabrera e publicada em *Más cerca de Teresa de la Parra*, p. 173.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. 2da. Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

ANTELO, Raúl. Foucault, el monstruo y la vida. *In:* Voz y Escritura. **Revista de Estudios Literarios 20**, janeiro-dezembro, 2012, p. 15-40.

ANTELO, Raúl. **A ruinologia**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

BADIOU, Allain. Pensar el acontecimiento. *In:* BADIOU, Alain. ZIZEK, Slavoj. **Filosofía y actualidad. El debate**. Buenos Aires: Amorrortu, p. 13-46, 2011.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BOSCH, Velia. **Iconografía de Teresa de la Parra**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora. Así en la vida como en el texto: Armando Reverón (1889-1954). Voz y escritura. **Revista de Estudios Literarios**, n. 24, janeiro-dezembro, 2016, p. 40-70.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora.Casos de autor: anormales/ originales de la literatura y el arte. Allí donde la vida es obra. **Voz y escritura**. Revista de Estudios Literarios, n. 20, janeiro-dezembro, 2012, p. 89-103.

DARÍO, Rubén. **Los raros**. Buenos Aires: Losada, 1994.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles. **O que é o ato de criação?** Conferência proferida no "Mardis de la Fondation" (Fundação Europeia de Imagem e Som), em 17 de março de 1987. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr. Acesso em: 17 jan. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Mal de archivo**. Uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOMBONA, Julieta. Teresa de la Parra: voces de la palabra. *In:* PARRA, Teresa de la. **Obra** (narrativa, ensayo, cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 15. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HIRIART, Rosario. **Más cerca de Teresa de la Parra**. Caracas: Monte Ávila editores, 1980.

JOLLES, André. **Formas simples**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

LACAN, Jacques. **Seminario XX**: Aún (1972-1973). Buenos Aires: Paidós, 1991.

LASARTE, Javier. **Tiempo y nación**. Caracas: Fundarte, 1995.

MATTALÍA, Sonia. **Máscaras suele vestir**. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina. Madrid: Iberoamericana/ Vervuet, 2003.

MILLER, Jacques-Allain. **De mujeres y semblantes**. Buenos Aires: Cuadernos del pasador, 1994.

MOLLOY, Sylvia. Secreto a voces. Traslados lésbicos en Teresa de la Parra. *In:* **Poses de fin de siglo**. Desbordes del género en la modernidad, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012, p. 262-287.

NASIO, Juan David. **Los más famosos casos de psicosis**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

PALACIOS, María Fernanda. **Ifigenia. Mitología de la doncella criolla**. Caracas: Fondo Editorial Angria Ediciones, 2001.

PARRA, Teresa de la. **Ifigênia**. Diário de uma jovem que escreveu porque estava entediada. Tradução de Tamara Sender. São Paulo: Carambaia, 2016.

PARRA, Teresa de la. **Obra** (Narrativa, ensayo, cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

USLAR PIETRI, Arturo. El testimonio de Teresa de la Parra. *In:* BOSCH, Velia (Org.). **Teresa de la Parra ante la crítica.** Caracas: Monte Ávila editores, p. 77-82, 1980.

VASCONCELOS, José. "Doña Bárbara" e "Ifigenia". *In:* BOSCH, Velia (Org.). **Teresa de la Parra ante la crítica.** Caracas: Monte Ávila editores, p. 48-55, 1980.

Iconografia

Capa do livro **Iconografía de Teresa de la Parra**, organizado por Velia Bosch. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

Teresa de la Parra em Paris, 1925. *In:* **Iconografía de Teresa de la Parra**, organizado por Velia Bosch. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

Fotografia de Teresa, livro de Rosario Hiriart, **Más cerca de Teresa de la Parra**. Caracas: Monte Ávila editores, 1980.

Políticas de leitura da fábula e a nação em *Las memorias de Mamá Blanca*

Francisco Javier Lasarte

1

O final do século XIX foi um primeiro momento de crise do modelo republicano liberal da nação em face do impulso modernizador e de uma conjuntura política e econômica, cuja instabilidade foi percebida como insustentável. A literatura modernista venezuelana é um certo testemunho dessa crise. Quero destacar aqui dois aspectos dessa literatura que mais tarde reapareceu de forma mais do que relevante em *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Teresa de la Parra.

Por um lado, a crítica à modernização e seus agentes; isto é, o capítulo venezuelano da crítica ao rei burguês, o *rastacuero*, arrivista novo-rico que conseguiu ascender subitamente graças a seu pragmatismo, sua moralidade duvidosa, seu gosto pela pompa e a *faramalla*. Romances que pensaram a nação como *Zárate*, de Eduardo Blanco, *Todo um povo*, de Miguel Eduardo Pardo, *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, *O Homem de Ferro*, de Rufino Blanco Fombona, ou *Vidas obscuras*, de José Rafael Pocaterra, constituem o capítulo dessa crítica. Neles, o saldo do primeiro século republicano será a entronização

1 Este artigo está no livro intitulado *Aires de cambio. Cultura y narrativa en la Venezuela del gomecismo y el postgomecismo (1908-1953)* (2020).

2 Tradução: Carlos Guillermo Casanova.

DOI: 10.29327/5418815.1-4

da decadência, fruto da nova barbárie dos tempos do rei burguês e da subsequente certeza da que o curso traçado pelos fundadores do país foi distorto.

Por outro lado, está o surgimento de novas posições ou respostas às fórmulas que se apossaram do século. Em outras áreas do continente, não é difícil reconhecer o deslocamento sintomático do eixo clássico civilização *versus* barbárie, o qual levaria ao afastamento do paradigma da civilização para optar pelo privilégio de mundos considerados, a não ser como obstáculos, complementares ou acessórios: a natureza , cujo raio de ação será ampliado para englobar o natural e o genuíno, o nosso próprio versus o artificial (Martí ou Urbaneja Achelpolh) e a arte ou cultura em geral (Darío, Rodó ou Díaz Rodríguez). Estes dois mundos dariam origem ao requerimento de novos misticismos mais ou menos militantes: do nosso americanismo ligado à terra – de raiz bellista – até a convocação de uma nação dos espíritos, para neutralizar os efeitos da imperante democratização vulgar e materialista. Em adição a essas novas posições, será possível verificar o aparecimento de uma consciência irônica basal, capaz de reconhecer a impossibilidade do ideal – uma metáfora suave da arte ou do artista – além de constituir a escritura a partir de lugares duais ou indecisos. A obra de Pedro Emilio Coll ou o já citado romance de Díaz Rodríguez podem ser exemplos prévios à narrativa de Julio Garmendia, ou a maior expressão dos romances de Teresa de la Parra.

As formas de representar a nação na encruzilhada da modernização da literatura venezuelana experimentam uma abertura sem precedentes. A intenção de reler a história a partir de novas chaves se refletirá em um romance como *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri, alimentado em imagens e teses por um livro central da época: *Cesarismo democrático*, de Laureano Vallenilla Lanz, cuja representação do

momento mais cru da guerra de independência servirá para desenhar um retrato de uma pátria vertical, hierárquica, delineada em preto e branco em um espaço devastado pela decadência das elites letradas e o turbilhão brutal desencadeado pelo povo bárbaro ressentido, como se para melhor destacar a figura divina e necessária do grande homem (Bolívar), o único capaz de domesticá-los.

No entanto, outro tipo de representação tomará conta da cena literária: a fórmula populista da mistura cultural de *Doña Bárbara* de Gallegos, que, sem questionar a primazia do universo de seu herói, Santos Luzardo, delineará o gesto simbólico de abertura e reconciliação com a barbárie – o popular e a natureza –, para construir a nação moderna sobre as suas próprias bases, superando o dilema sarmientino e proporcionando um novo paradigma cultural que ressoou na obra de alguns escritores de vanguarda (Guillermo Meneses ou Ramón Díaz Sánchez, por exemplo). Menos fortuna teria então uma das representações mais arriscadas da época, aquela desenhada por Enrique Bernardo Núñez em seu romance Cubagua, antecedente do que Rama chamou de uma narrativa transculturada, que, diante da ameaça de uma nova conquista imperial – empreendida pelas transnacionais do petróleo – privilegiaram o valor da natureza e do mito indígena e universal radicalmente, ao mesmo tempo residências da nação dos vencidos e único espaço para uma vida plena; sua circularidade complexa, típica do mito, levará pela frente noções *ocidentais* centrais: tempo progressivo ou identidade.

Nesse contexto, os escritos que escapavam às representações alegóricas da nação foram excêntricos. Talvez por isso obras como as de Julio Garmendia ou José Antonio Ramos Sucre só tiveram plena aceitação quase meio século depois. De certa forma, é também o caso de Teresa de la Parra e *Las memorias de Mamá Blanca*, porque, embo-

ra não tenha evitado a questão da representação da nação, conseguiu mascará-la de tal forma que só o romance teria percebido nessa dimensão; e faria isso ao trocar os modos, tons e formulações que frequentemente acompanhavam tais representações.

2

Apenas apareceu sua *Ifigênia* em Caracas, Teresa de la Parra teve que suportar críticas, pelo caráter imaturo e desavergonhado de seu protagonista (Alvarado), e, sobretudo, pelo desconforto produzido pela voz perturbadora dele para uma ordem masculina desacostumada a qualquer tipo de questionamento. É provável que por isso a escritora tenha decidido ser um pouco mais cautelosa ao publicar seu segundo romance, *Las memorias de Mamá Blanca*, disfarçando com ironia e com uma pose discursiva de inocência e ternura, a dimensão mais polêmica de seu texto: aquele que afetou as leituras épicas e masculinas da nação. A eficácia da máscara foi evidenciada na *inocência* demonstrada, entre outros, por Uslar Pietri quando avaliou o romance: "O que era confissão e ímpeto em *Ifigênia* agora é arte e maturidade [...] É um livro tão feminino como a Ifigênia, mas a feminidade azeda e amarga da donzela foi suavizada mediante um sentido materno"[3] (Uslar Pietri, 1980, p. 81).

Uma reviravolta da história quis que dois romances capitais para a Venezuela, *Las memorias de Mamá Blanca* e *Doña Bárbara*, fossem publicados no mesmo ano. Críticas recentes chamam a atenção

3 "Lo que era confesión e ímpetu en Ifigenia ahora es arte y madurez [...] Es libro tan femenino como Ifigenia, pero la feminidad arisca y ácida de la doncella se ha suavizado de sentido maternal".

dessa coincidência, embora apontando às validações radicalmente opostas. Entre outras, escolho, apenas a título de abertura, as leituras de Nelson Osorio e Doris Sommer, porque repetem inesperada e comicamente a coincidência de Gallegos e de Teresa de la Parra: ambos romances publicados em 1991. Se Osorio apontou que em Teresa de la Parra a "idealização e mitificação do passado [...], compensatória da realidade [...] mostra indiretamente a nulidade histórica de [seu] projeto ideológico"[4] (Osorio, 1991, p. 312), esta é uma expressão de uma "tristeza nostálgica, que bem poderia ser considerada, a seguir o verso de López Velarde, como "uma tristeza íntima reacionária""[5] (p. 313). Doris Sommer (1991), ao confrontar o romance com as "narrativas do progresso", afirmava que *Las memorias*...:

> [...] pode nos lembrar da capacidade do gênero [...] de criar inclusive um espaço cultural para a nação moderna [...] *Las memorias de Mamá Blanca* [...] se desdobra um pouco mais em cada página para dar espaço para o próximo orador [...] o projeto que ela produz dificilmente é o hegemônico ou uma estrutura piramidal das estruturas ficcionais fundadoras. É um reconhecimento das dependências mútuas de cada obra em relação as outras. Qualquer coisa menos não conseguiria capturar os ares polifônicos de uma sociedade tão admirável por sua complexidade[6] (Sommer,1991, p. 321).

4 "idealización y mitificación del pasado [...], compensatoria de la realidad [...] muestra indirectamente la invalidez histórica de [su] proyecto ideológico".

5 "nostálgica tristeza, que bien pudiera ser considerada, siguiendo el verso de López Velarde, como "una íntima tristeza reaccionaria"".

6 [...] may remind us of the genre"s capacity [...] to create an inclusive cultural space for the modern nation [...] Las memorias de Mamá Blanca [...] unfolds a bit wider with every page to make room for the next speaker [...] the design she produces is hardly the hegemonic or pyramidal structure of founding fictions. It is an acknowledgment of the mutual dependence of every fold on the others. Anything less would fail to capture the polyphonic airs of a society so admirable fo its complexity.

O romance é reacionário ou polifonicamente democrático. Além disso, estas leituras extremas são oferecidas, apenas em parte, pelo lugar de onde escrevem os leitores – marxismo, feminismo –, mas também porque os poucos textos de Teresa de la Parra, quando recorrem à ironia e o disfarce, "baralham as etiquetas"[7], para estabelecer "uma cordial confusão"[8] (Parra, 1982, p. 477), estão longe de ser unidirecionais e o discurso crítico nem sempre parece disposto a aceitar complexidades ou contradições.

3

Elizabeth Garrels (1985, p. 17-25) qualifica o mundo construído em *Las memorias de Mamá Blanca* como uma "fantasia colonial". O termo fantasia, aplicado à narração da infância de Mamá Blanca na fazenda Piedra Azul, arcada crioula com ares coloniais, à Maria, me dá a oportunidade de introduzir outro termo: fábula. A respeito do uso desse termo no romance, vários níveis de significado podem ser embaralhados. Um, o mais limitado, aquele que se desprende do primeiro significado do DRAE: "história fictícia sucinta [...], com intenção didática frequentemente manifestada numa moral final"[9]; ou a definição da "fábula de Miles": "conto ou romance ligeiros sem outra finalidade que entreter ou divertir os leitores"[10] (que parece ser o sentido que orientou algumas das leituras mais convencionais sobre o romance: a ternura feminino-maternal de Uslar Pietri). Porém, o

7 "barajar las etiquetas".

8 "la cordial confusión".

9 "breve relato ficticio [...], con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final".

10 "cuento o novela livianos y sin más fin que el de entretener o divertir a los lectores".

DRAE também abre as portas para outras linhas de sentido mais produtivas, nos significados 5 e, sobretudo, 6; a saber: "relação falsa, mentira, pura invenção, desprovida de qualquer fundamento"[11] e "ficção artificiosa com a qual uma verdade é oculta ou disfarçada"[12]. Nesse sentido, Garrels já alertava sobre o *fundo duplo* de *Las memorias de Mamá Blanca*:

> [...] por baixo da superfície aparentemente calma do romance, não há uma crítica da democracia que delta só uma visão aristocrática da vida; há também uma crítica aos homens, e isso se expressa na rejeição de tudo o que é identificado como masculino no livro. [...] A crítica aos homens e seu domínio, tão facilmente detectada pelos leitores de *Ifigênia*, continua como uma vocação central em *Las memorias*, embora agora esteja disfarçada com grande habilidade[13] (Garrels, 1985, p. 13).

Deixo de lado, pelo menos por enquanto, a questão da crítica empreendida pelo romance e fico com o disfarce. Melhor, com a ideia da fábula como máscara irônica, politicamente correta e incorreta ao mesmo tempo, em que o idílico é o veículo do trágico.

A fazenda Piedra Azul, do mundo da infância de Mamá Blanca, como vários críticos têm apontado, é a alegoria do mundo colonial em resistência à inevitável modernização (Garrels, Osorio...). É o paraíso, contudo, como o próprio romance aponta, é um "Paraíso

11 "relación falsa, mentirosa, de pura invención, carente de todo fundamento".

12 "ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad".

13 [...] por debajo de la superficie aparentemente tranquila de la novela, no sólo hay una crítica de la democracia que delata una visión aristocrática de la vida; hay además una crítica de los hombres, y ésta se expresa en un repudio de todo lo que en el libro se identifica como masculino. [...L]a crítica de los hombres y de su dominio que fue tan fácilmente detectada por los lectores de Ifigenia, sigue como una vocación central en Las memorias, aunque ahora queda disfrazada con una gran habilidad.

perdido" (Parra, 1982, p. 400). Além disso, o romance usa a escrita da fábula-memória para mostrar simultaneamente a consciência de sua impossibilidade (histórica). Piedra Azul seria, então, da escrita à história, como o couro do cadáver de Nube de Agüita, "um disfarce de consolação" (Parra, 1982, p. 390). Em outras palavras: Piedra Azul não é menos que a voluntária (e política) impostura, invenção, anti-fábula que, de certa forma, refere-se antes à escrita como o único lugar precariamente possível. E o paradoxo constitui esse espaço: seu empenho em acentuar correspondências de palavras e coisas, harmonias e comunhões, afinidades, apenas sublinham o ponto de partida e de chegada insuperável: a ferida, o êxodo, o exílio do mundo. Mais ainda, a construção discursiva da arcada crioula só atinge seu sentido pleno em sua "posta na história": o detestável advento dos "tempos modernos".

4

A fábula de *Las memorias*... é deliberadamente outra coisa que se estabelece em jogos e piscadelas metaficcionais que exigem atenção no aparelho discursivo. Além do paradoxo central de que *Las memorias*... são memórias desmemoriadas com premeditação, que dizem esquecer nomes e datas ou preferem escamoteá-los, é ainda significativa a saturação de marcas que acentuam a condição fictícia do texto: de início, a advertência sugere que o leitor será confrontado com um manuscrito submetido para publicação e, portanto, sujeito a uma colheita funesta. Na passagem do romance, a proliferação de contos, paródias, monólogos, representações dramáticas, faz da escrita uma fábula de fábulas e parece dizer ao leitor que assiste, sobretudo, ao espetáculo da própria produção da ficção (Fombona, 1982, p. xxii); e o que dizer de

alguns nomes: Blanca Nieves, Juan Manuel, nos quais o diálogo com as literaturas é mais que evidente.

Porém, a insistência em marcar o aparato narrativo não apaga o inimigo: o devir histórico, a política. Pelo contrário, não resiste à tentação de atualizá-lo na fábula para submetê-lo ironicamente à polêmica. A obra de Garrels já apontava a recorrência não inocente no romance, mediante palavras como ordem, autoridade, lei, positivista, regime, república, disciplina. Memórias enganosamente esquecidas, então, a fábula esquece a história para torná-la presente.

Além disso, a autora sempre se apresentou como dualidade. A própria Garrels usou, como epígrafe de seu livro, um fragmento de uma carta a Enrique Bernardo Núñez, que é mais que significativa: "Eu, que na vida cotidiana sou a pessoa da paz (me deixo enganar, maltratar ou roubar para não ouvir ou dizer uma palavra amarga), sou muito impostor; quando se trata de escrever, eu mesma não me reconheço"[14] (Parra, 1982, p. 544).

Essa dualidade aparece de alguma forma em suas conferências em Bogotá, "A influência da mulher na formação da alma americana" (1931), que começa com sua candura: "Como fazer uma conferência? Como assumir o papel de autor frente um público?"[15] (Parra, 1982, p. 472), para, em seguida, empreender a crítica da historiografia existente e, cheia de ironia amável e feroz, ela propor nada menos que uma história alternativa! A escrita da fábula no romance será, antes de tudo, uma fábula / anti-fábula alegórica da nação (existente e inexis-

14 "Yo que soy en la vida corriente la persona de la paz (me dejo engañar, maltratar o robar con tal de no oír ni decir una palabra agria), soy muy pica-pleito; cuando se trata de escribir yo misma no me reconozco".

15 "¿Cómo hacer una conferencia? ¿Cómo asumir el papel de autor ante un público...?".

tente) ou, se preferir, uma fábula que manifesta a ansiedade de sua reclamação, por querer esquecer a história e o presente. O êxodo final de Piedra Azul a Caracas – a modernização, o "triunfo do reverso sobre o direito"[16] (Parra, 1982, p. 400) – é a queda na história que de fato permeia todas as suas páginas.

A tragédia do generalíssimo (1983) de Denzil Romero começa com um monólogo em que se destaca uma ideia também assumida no romance de Teresa de la Parra: a escrita de palavras como forma de resistir à morte. *Las memorias*... são escritas para resistir à morte que é o símbolo da entrada ao mundo moderno[17]. Em sentido estreito, Julieta Fombona destacou que "Piedra Azul é o mito que compensa a ausência de um presente"[18] (1982, p. XXIII). Assim, *Las memorias*... pode ser lido como um romance melancólico (Bohórquez, 1995) e polêmico simultaneamente. Sua escritura será o preenchimento do vazio pelo ato simultâneo de fuga e crítica. Fuga e crítica que se estabelecem na grande oposição do romance: colônia/modernidade (Garrels, 1985; Osorio, 1991), e que em alguns casos é lida como entrelaçada com outra oposição indissociável: feminino/masculino (Garrels, 1985).

5

No romance, Caracas, "vale de lágrimas", é a história. Além disso, na perspectiva de Teresa de la Parra, Caracas será o maior fruto de um processo que começou com a Independência. O "nascimento de uma

16 "triunfo del revés sobre el derecho".

17 Sem descartar a intenção de me tornar "filológico", é o mesmo mecanismo, com um resultado obviamente diferente, que é acionado por um artigo de costume de Nicanor Bolet Peraza: *o mercado.*

18 "Piedra Azul es el mito que suple la ausencia de un presente".

nação" será, portanto, uma espécie de "pecado original", a irrupção em uma ordem cujo destino é o presente moderno. Isto se representa numa carta para Lydia Cabrera: "Sou inimiga dessa independência que fez nacionalidades onde antes viviam as pessoas ingenuamente, sem terem se conscientizado daquela forma hostil que é a nação e sua derivada, o nacionalismo"[19] (Cabrera *apud* Molloy, 1995, p. 251-252).

A Caracas do romance, com suas instituições e restrições, reino da compra-venda e do dinheiro, é a morte da Aurora, da "Idade de Ouro no Paraíso Perdido" (Parra, 1982, p. 399), a prisão. Essa representação potencializa a escrita da fábula-memória, a invenção de Piedra Azul, como colônia. É aqui onde começa o problema da avaliação crítica ou julgamento da obra e da autora.

Sem dúvida, a representação da ordem colonial patriarcal de Piedra Azul é uma expressão nostálgica e de idealização, mitificação e mistura. Toda fissura – as restrições da autoridade de Evelyn, a figura distante do pai, o saqueio do vaqueiro Daniel, cuja canção já está contaminada pela canção do dinheiro– são finalmente exoneradas com a chegada à mortal Caracas. A partir dessa morte, os conflitos de Piedra Azul são redimidos pela escrita e tornam-se, como as vespas do trapiche – o centro físico do mito –, em elementos benfeitores, alimentadores espiritualmente. A partir dessa reivindicação da ordem patriarcal-colonial ou de sua obliteração, as leituras de *Las memorias*... são opostas e excluídas.

Existem dois tipos de leituras que tendem a silenciar ou atenuar a operação misturada em torno da imagem da Colônia: aquelas que, como a altamente sugestiva Julieta Fombona, preferem expor as cha-

19"[...] soy enemiga de esa independencia que hizo nacionaldades en donde antes la gente vivía ingenuamente, sin haber tomado conciencia de ellos mismos en esa forma tan antipática que es la nación y su derivado, el nacionalismo".

ves para a construção de sua escrita, sem confrontar o universo criado com qualquer lugar extratextual. Além disso, estão aquelas que postulam seu espírito democrático, como a Doris Sommer (seguida, por exemplo, por Cisterna), para destacar o romance de Teresa de la Parra sobre as representações hierárquicas da nação do populismo masculinista, no estilo de *Dona Bárbara* de Gallegos. No outro extremo, há leituras que, ao avaliar a afirmação do romance em termos histórico-ideológicos, sublinham a postura reacionária ou antidemocrática que encoraja *Las memorias de Mamá Blanca* (Garrels, 1985; Osorio, 1991). Destas duas perspectivas, a mais severa, mas ao mesmo tempo a mais diligente, é a de Garrels.

A leitura de Garrels é a pioneira de uma visão crítica de *Las memorias* ... Porém, é também uma das mais excessivas. Sua descrição da imagem da Colônia no romance ou nas conferências de Bogotá deixa pouco espaço para dúvidas ou discussão: abertamente e com alto senso de provocação, Teresa de la Parra elogia a Colônia e seus herdeiros após Independência, o partido godo, a oligarquia conservadora que a autora quer ver, por um lado, como sempre ligada à terra (embora na sua história não o tenha sido assim necessariamente), ao paraíso perdido da Natureza, e , por outro lado, como guardião dos valores da cultura crioula. O grupo *godo* se opõe aos escritos de Teresa de la Parra ao *carreirismo* do novo mundo urbano: charlatão e fátuo, vulgar e irresponsável, desumano. Silenciar ou atenuar tal provocação é, sem dúvida, difícil de sustentar, ainda mais no caso de leituras que assumem expressamente como central a abordagem das representações da nação.

Existem, em outro sentido, contribuições notáveis na leitura de Garrels; entre outros, para inserir a visão da Colônia que se desenvolve no romance e demais escritos da autora em outro quadro: a oposição feminino/masculino, decisiva para uma caracterização da imagem da

nação em *Las memorias de Mamá Blanca*. Não em vão, o romance é precedido por um aviso, no qual uma personagem-escritora – além de declarar sua ética e poética, atacando os agentes de um apocalipse iminente: a nova arte e o mundo moderno – acolhe o manuscrito de Mama Blanca como se fosse uma herança inestimável; legado fundado em "misteriosas afinidades espirituais" (Parra, 1982, p. 315), traduzível pelos valores propostos no romance-memórias, cujo texto se pensa, portanto, como se fosse feita a quatro mãos. Na mesma direção, não é por acaso que as memórias se abrem com a personagem que se torna fonte de criação em um sentido diferente do óbvio da maternidade: *mãe*, simbolicamente, o polo oposto do final do romance: Caracas. Quando se apresentar na primeira página, a narradora refere-se ao seu nome (Branca de Neve) como "um disparate ambulante" (Parra, 1982, p. 324), para dar origem à introdução de Mamá:

> [...] a culpa por tal absurdo flagrante é de Mamá, quem, por temperamento de poetisa, desprezava a realidade e sistematicamente a sujeitava a leis arbitrárias e gentis que sua fantasia continuamente ditava. Mas a realidade nunca se submetia. Mamá semeou, com mão pródiga, uma profusão de erros que tinham a dupla propriedade de serem irremediáveis e estar cheios de graça[20] (Parra, 1982, p. 324).

Seu status de "poetisa" a conecta com as escritoras do aviso. Com isso, o legado feminino, ao atravessar três gerações, se fortalece, faz família. Se Piedra Azul é mito, fantasia, utopia, *Mamá* é sua forja, núcleo gerador da fábula-memória escrita para resistir à realidade (ao

20 [...] la culpa de tan flagrante disparate la tenía Mamá, quien por temperamento de poeta despreciaba la realidad y la sometía sistematicamente a unas leyes arbitrarias y amables que de continuo le dictaba su fantasía. Pero la realidad no se sometía nunca. De ahí que Mamá sembrara a su paso con mano pródiga profusión de errores que tenían la doble propiedad de ser irremediables y de estar llenos de gracia.

longo da história). Assim, se abre a nação alternativa matriarcal de "misteriosas afinidades espirituais".

Apesar do que Sommer (1991) afirmava sobre o caráter polifônico do romance, o desenho do conjunto de suas vozes poderia ser lido mais como resultado de um tecido monofônico[21], porque sua trama enfatiza a comunhão de seus habitantes: o desvio da norma, pertencer ao reino do erro e do disparate. Isso é (após Mamá): as meninas, primo Juancho e Vicente Cochocho (que Garrels acertadamente incorpora ao mundo do feminino[22]); personagens que serão reproduzidos no segmento de modelos que Teresa de la Parra propôs em suas palestras de 1931: "os jovens, o povo e principalmente as mulheres"[23] (Parra, 1982, p. 477). Os personagens que representam autoridade em Piedra Azul, a governanta Evelyn e o dono Juan Manuel, espinhos da rosa, serão finalmente feminizados, incorporados ao reino do erro; como, talvez, aquele vaqueiro Daniel, quem é um personagem-dobradiça. Aqueles que de não ter lugar na nação alternativa de Piedra Azul são aquelas figuras que se integraram ao mundo da modernidade materialista: Caracas, o novo dono da fazenda, determinado a urbanizá-la e os descendentes de Mamá Blanca: suas filhas – caraquenhas e novo-mundistas – e maridos; isto é, o simbolicamente masculino.

---

21 O tecido monofônico é aquilo que não agrega ou retira valor. Monofônicos são os romances de Corín Tellado e o *Quixote*. Acontece, além disso, que, algumas décadas atrás, Bakhtin foi muito usado, simplificado e abusado. Poucos foram os que o leram.

22 Como neste caso concordo com Garrels na compreensão do *feminino* em *Las memórias*... sigo a possibilidade de considerar o termo na sua qualidade de entidade simbólica, o que lhe permite eventualmente transcender as diferenças referenciais-específicas do gênero, se não for explícito, pelo menos sugerido por minha leitura (já distante) de Nelly Richard (1993). E ainda que toda oposição pressuponha para mim alguma redução ou mistificação e um jogo de privilégio/exclusão, nestes dias de *salto para trás* mundial das conquistas sociais –e apesar do feminismo machista– parece não haver *outra* para apoiar este tipo de políticas de leituras.

23 "los jóvenes, el pueblo y sobre todo las mujeres".

6

Outro dos sucessos da leitura de Garrels é a ousadia não só em quebrar as leituras da ternura em torno de *Las memorias*..., mas também em desmontar um dos personagens do romance que mais elogios ele recebeu até então: Vicente Cochocho. A ele corresponde, nesta história das representações da nação, nada menos que o papel do popular. Este "prodigioso e altamente humanizado anão Velázquenho" (Picón Salas, 1980, p. 90), "um maravilhoso arquétipo popular" (Torrealba Lossi, 1980, p. 83), passou a ser "a criação mais vigorosa de Teresa de la Parra" (p. 83). Garrels, por outro lado, apresentará ao Vicente como resultado de uma mistificação, pois, embora no romance a memória de *Mamá Blanca* lhe conceda um reino que "não é e não deveria ser deste mundo", é "a confirmação da hierarquia patriarcal colonial" (Garrels, 1985, p. 75).

Aqui, a minha leitura desvia-se da leitura de Garrels, porque deriva da preocupação ameaçadora que suscita tanto a relativa independência de Vicente quanto o seu valor na arte das sublevações, as mudanças ideológicas que ocorrem no romance e que levará Teresa de la Parra a defender a autoridade e certos princípios da *utopia positivista*. Assim, Garrels compreenderá, no capítulo referente ao trapiche, a reconciliação com a disciplina de Evelyn como uma resposta ao perigo representado pelo personagem popular, e lerá no próximo capítulo, referindo-se ao curral das vacas: "a apologia de um sistema político identificável: um governo paternalista, com fachada republicana, mas que de facto depende do líder indispensável, onde prevalecem a ordem e a disciplina e onde ninguém protesta"[24] (Garrels, 1985, p. 80).

24 "[...] la apología de un sistema político identificable: un gobierno paternalista, con fachada republicana pero que de hecho depende del líder indispensable, donde imperan el orden y la disciplina y donde nadie protesta".

Isso inclina o romance para uma "marca da ambivalência em relação a um governo forte e autoridade do Estado, [o qual] pode ser lido como uma espécie de apologia com relutância, pela ditadura de Juan Vicente Gómez"[25] (Garrels, 1985, p. 81). Seguidamente, embora procure marcar complexidades e diferenças, dedica algumas páginas a mostrar não só a relação ambígua ou contraditória do autor com a figura de Gómez, mas também a apontar as correspondências parciais do seu pensamento com o de Vallenilla Lanz e outros positivistas, baseando assim, com esta última instância, seu juízo político inicial sobre o aristocratismo antidemocrático de Teresa de la Parra[26].

Vicente Cochocho, "o piolho sublime", além de peão, é médico autodidata, bígamo estoico, protagonista de qualquer empreendimento militar e um respeitoso desrespeitoso da autoridade da fazenda. Não se deve esquecer algo formal ou estrutural que é ao mesmo tempo necessariamente significativo: a fábula encontra seu clímax nele e na cena do trapiche, quando são produzidos os mais elevados elogios à plenitude e sabedoria do simples e do natural; valores centrais do romance, pedra basilar e estilo da casa-nação alternativa. A partir do

25 "marcada ambivalencia ante el gobierno fuerte y la autoridad del Estado, [lo que] se puede leer como una especie de apología a regañadientes de la dictadura de Juan Vicente Gómez".

26 Gostaria de dizer hoje, mais de uma década depois a redação do original, que eu lembro com claridade que minha insistência na obra de Garrels obedece, além de ser um dos primeiros livros sérios dedicados a Teresa de la Parra, que hoje tem a virtude de ser uma amostra de um elo crítico que, a partir do feminismo crítico e do estudo-culturalismo acadêmico anglo-saxão, parece anunciar o que aconteceu logo: a ressurreição do que era conhecido nos anos 70 e 80 como "mecanismo sociológico/ideológico" e sua atual conversão nas leituras pós-coloniais ou pós-coloniais de gestos judiciais mais do que críticos e de notável falta de consistência que circundam vários fundamentos acadêmicos deste fundamentalista século XXI. (Eu gostaria de dizer isso, mas na melhor das hipóteses, não seria mais que um dos muitos caçapos falseados a memória; na verdade, seria apenas uma forja maliciosa. Sim, posso dizer que assim vejo minha leitura de Garrels hoje).

capítulo sobre "a república das vacas", o romance se precipita na queda e na morte; isto é: a entrada na história e o reconhecimento da impossibilidade da fábula.

Certamente Teresa de la Parra assentou em vários escritos sua rejeição a todos os tipos de radicalismo. Na vindicação desse personagem popular idealizado há uma linha de um desejo de suturar conflitos potenciais (de classe); da mesma forma, é patente que o encobrimento das contradições da ordem patriarcal colonial responde ao desejo em código-de-fuga para apagar a verdadeira nação inimiga do presente. Mas a partir de aí entender o romance como "apologia com relutância pela ditadura de Juan Vicente Gómez"[27], ou mesmo cifrar sua postura reacionária sobre seus desejos nostálgicos e melancólicos (Osorio, 1991).

Talvez, em relação a Vicente Cochocho, e, em geral para a própria posição do autor, seja conveniente retomar uma breve passagem do final de *Las memorias de Mamá Blanca* que preciso destacar em um espaço diferenciado pela sua centralidade na leitura: "Não temos que respeitar muito as leis. É sensato enganá-las com ousadia aos olhos da autoridade, sempre tão disposta a aceitar qualquer colaboração ou cumplicidade que a desacredite"[28] (Parra, 1982, p. 397).

Um pouco mais ou menos o que Vicente faz com as ordens de dono Juan Manuel (e acho que o romance em sua totalidade): uma

27 "marcada ambivalencia ante el gobierno fuerte y la autoridad del Estado, [lo que] se puede leer
como una especie de apología a regañadientes de la dictadura de Juan Vicente Gómez".

28 "[...] no hay que respetar demasiado las leyes. Es sabiduría burlarlas con audacia ante los propios ojos de la autoridad, tan dispuesta siempre a aceptar cualquier colaboración o complicidad que la desprestigie".

reviravolta do ditado colonial crioulo "é obedecido, mas não cumprido". Vicente Cochocho é o outro do romance, mas também, acima de tudo, é uma figura. A aliança que o romance propõe com o peão é, em última instância, uma projeção do escritor, de forma semelhante à fixação que não poucos modernistas tiveram com as prostitutas ou com Cristo.

Da representação de Vicente finalmente se destaca o mesmo que o sistema interno do romance postula através de outros personagens cujos reinos tampouco "são deste mundo": a Mamá ou Primo Juancho, pela sua excentricidade, sua complacência no torto, no erro; só que Vicente Cochocho é também possuidor de sabedoria e executor de práticas (levemente) proscritas pela autoridade com a atração (não só narrativa) de ser o outro enquanto é ele mesmo: analfabeto, sua excentricidade não deriva, como nas demais questões de personalidade ou mesmo do contato – vão – com certa cultura letrada, mas de seu pertencimento a outro universo social e cultural, mais em contato com a natureza do que com as instituições. Isso acaba em sua capacidade altiva para desenvolver uma vida alternativa – a bigamia, medicina ou revolta –, sua decisão de acatar sem cumprir os ditames da ordem patriarcal da fazenda. *Cimarronería* sem crime ou conflito: um desejo (fantasia, fábula) da autora. Fuga e crítica simultâneas. Rebelião e mistificação? Aristocratismo populista?

Vicente, assim como a ideia da Colônia, diz mais sobre Teresa de la Parra ou, com mais propriedade teórica, sobre a autoria do que sobre suas referências históricas, para, nesse sentido, avaliar positivamente o que encontra no interior do romance (ainda mais se considerarmos a tradição latino-americana de representar o popular em termos de ignorância, brutalidade, barbárie). Isso não significa que sua representação discursiva não tropece em vários impasses. Vicente, como a Colô-

nia, é uma idealização que, como tal, é em última instância disfarçada e excludente. De resto, aqui com Garrels, o meio evangélico ao elogio dos mansos, no caso de Vicente, revela uma ansiedade, e o epíteto que lhe é atribuído, "piolho sublime" (Parra, 1982, p. 376), sem perder de vista o seu tratamento sistemático da ironia, nem que para a autora, a natureza é religião e o menor, o simples, o valor supremo, também diz ao mesmo tempo o limite que marca a distância (vertical?). Mais ainda, pode-se afirmar que na construção do personagem, similar ao crioulo "bom selvagem" rousseauniano, atua com certo olhar exótico, orientalista, em consonância com o expresso pela autora em outros textos.

Nesse sentido, Garrels cita uma passagem de uma carta de Teresa de la Parra a Luis Zea Uribe, na qual ela se opõe à tese de Gobineau:

> Que belos traços de caráter entre nossos pobres negros do campo e tantas pessoas humildes, cheias de generosidade e de verdadeiro amor ou de caridade no seu sentido mais puro! Toda a nossa infância e juventude são preenchidas por eles! Penso em Vicente Cochocho que existiu e foi ressuscitado por visualização em *Mamá Blanca*. O que o Gobineau diria dele? Ele era ingovernável e não tinha nenhuma das características que constituem a civilização simétrica e organizada dos arianos, é verdade, mas, seu desinteresse, sua imensa caridade e seu lirismo a qualquer hora? Concluo pensando que os arianos estão em seu papel organizando sanatórios, exércitos e cidades onde reina o progresso, mas que ali, em meio dessas raças que não sabem para onde vão, a doçura de viver se faz sentir de maneira muito profunda[29]. (Parra, 1982, p. 584).

29 ¡Qué lindos rasgos de carácter entre nuestros pobres negros del campo y tanta gente humilde, llena de generosidad y de verdadero amor o caridad en su sentido más puro...! Toda nuestra infancia y juventud está llena por ellos! Pienso en Vicente Cochocho que existió y resucitó por visualización en Mamá Blanca. ¿Qué diría de él Gobineau? Era ingobernable y no tenía ninguno de los rasgos que constituyen la civilización simétrica y ordenada de los arios, es cierto, pero, ¿y su desinterés, su inmensa caridad y su lirismo de todas horas? Concluyo pensando que los arios están en su papel organizando sanatorios, ejércitos y ciudades donde reine el progreso, pero que allá, en medio de esas razas

O fragmento dificilmente serve a Garrels para marcar o distanciamento de Teresa de la Parra com o positivismo ou a segregação racial culturalista, emoldurado pelos valores cristãos tradicionais, e prefere se focar na palavra "ingovernável", no alerta que a própria autora experimenta ao fazer o panegírico de Vicente Cochocho, que a obriga a torcer o rumo do romance rumo à necessidade de uma autoridade que mantenha a ordem, esquecendo, deixando assim, pelo caminho sinuoso do seu discurso crítico, o inquestionável e visceral descontentamento que Gobineau produziu para Teresa de la Parra.

A passagem e seu tratamento são um bom exemplo do que entendo é, em geral, uma dificuldade de uma parte da crítica a Teresa de la Parra: a possibilidade de pensar e, mais ainda, de sustentar uma leitura dual, que não teme aceitar as contradições dos textos sem ser obrigado a fazer julgamentos extremos em qualquer sentido (reacionário ou democrático, por exemplo). Neste caso, a correspondência de Vicente Cochocho com "os nossos pobres negros do campo e tantas pessoas humildes, cheias de generosidade e verdadeiro amor ou caridade" é expressa, e as formalizações de ambas as figuras revelam o exotismo, a distância vertical da que eu me refiro. O "amor ou caridade" atribuído ao popular também serve para caracterizar o próprio ato de figuração. Por um lado, o olhar caritativo, mesmo na sublimação, ou por ela, denuncia a hierarquia; mas, por outro lado, este olhar não é exclusividade de um cristianismo tradicional, é elemento constitutivo, por exemplo, do discurso de Martí, especialmente quando se refere às "raças" que compõem sua ideia de popular. De resto, a palavra "ingovernável", atribuída no romance e na carta a Vicente Cochocho, oferece outras vias: uma, que tem uma conotação positiva inequívoca

---

que no se sabe a dónde van, se siente de un modo muy hondo la dulzura de vivir [...].

em ambos os textos; a outra, que, na carta, se opõe imediatamente à "civilização simétrica e ordenada dos arianos", para abrir as comportas ao americanismo tropicalista e, se preferir, orientalista da autora, expressas por aquela "doçura de viver" (presente, por assim dizer, algo em canções posteriores de Vinicius de Moraes ou de João Gilberto). Além disso, sem falar na distância inequívoca que Teresa de la Parra marca diante das políticas de Gobineau, ainda mais levando em consideração que o positivismo tem sido considerado uma ideologia oficial do gomecismo.

Algo semelhante ocorre – embora na inversa – com a consideração do vaqueiro Daniel, quem, para Garrels, é o personagem que expressa uma versão aprimorada da utopia positivista de Teresa de la Parra: o estabelecimento de uma ordem pacífica alheia ao progresso material, natural e harmonioso, alcançado não pelo peso da força, mas pela ideologia que simboliza o canto da ordenha. Isso descarta a possibilidade de que "a república das vacas" seja objeto de ironia ou simplesmente distanciamento da narrativa.

Seria conveniente, neste sentido, não esquecer que Daniel é um *llanero*[30] e é um personagem de dupla face – como ocorre em muitas representações desta figura na tradição imediata: Vallenilla Lanz ou Gallegos. Enquanto a habilidosa e sábia canção do *llanero* serve para manter a ordem no curral das vacas, sua apresentação deixa pouco espaço para dúvidas sobre sua natureza já conquistada para o mundo inimigo.

Julieta Fombona (1982) relembrou no final de seu texto sobre *Las memorias*... que o dinheiro é o que vende a utopia de Piedra Azul. Ao chegar a Caracas, a descoberta da sua existência como "símbolo

30 Assim são chamadas as pessoas nascidas nos Llanos venezuelanos, zona intertropical da bacia o rio Orinoco. N. T.

externo que governa sem integrar, o que mudou, não o que é usado" (p. xxiv), assim como o espaço que permite a sua circulação e poder (as instituições sociais), vai explicar o peso adicional que a morte de "Aurora" tem, título do episódio final do romance. Nesse contexto, a apresentação inicial de Daniel no romance deve ser relida como o outro lado do drama ficcional do personagem popular em relação ao idealizado Vicente, já que seu interesse pelo dinheiro mal obtido o vincula ao obscuro mundo do comércio:

> Como bom *llanero*, além de excelente vaqueiro e excelente poeta epigramático, Daniel era astuto e voraz. Conciliatório como ninguém, sempre gentil, todos os seus atos se entrelaçam numa trama muito fina, cujo fio nenhum olho vigilante foi capaz de descobrir. Quando *Papá* o contratou como vaqueiro, Daniel estudou a situação durante dois ou três dias e, sem dúvida, acabou deduzindo no seu foro interno: 'Aqui você vai ser vaqueiro, Daniel, sem problemas ou imposições, até você querer e você vai ganhar dinheiro!'. Assim foi. [...] Todos os dias da semana, Daniel trabalhava com afinco no final de cada tarde de sábado, com muito bom gosto, para apresentar ao *Papá* o leite e o queijo, as contas mais corretas do Grande Capitão. Dada a correção dessas contas, *Papá* não podia provar sua má-fé, dada a gentileza com que os apresentou[31]. (Parra, 1982, p. 386).

31 Como buen llanero, a más de ser excelente vaquero, y excelente poeta epigramático, Daniel era astuto y rapaz. Conciliador como nadie, amable siempre, todos sus actos iban urdidos a una trama finísima cuyo hilo, ningún ojo por avizor que fuese era capaz de descubrir.
Cuando Papá lo contrató como vaquero, Daniel estudió la situación durante dos o tres días, y sin duda alguna, acabó por deducir esto en su fuero interno: "Aquí serás vaquero, Daniel, sin pleitos ni imposiciones, hasta que quieras, y ¡ganarás dinero!". Así fue. [...] Todos los días de la semana, Daniel trabajaba con ardor a fin de todos los sábados en la tarde, con muy buenos modos, presentarle a Papá por la leche y el queso las más correctas cuentas del Gran Capitán. Dada la corrección de dichas cuentas, Papá no podía probarle su mala fe, dada la amabilidad con que las presentaba.

7

Às vezes, esse tipo de leituras de toque e ênfase judicial são redutoras, ou mesmo banalizadas, especialmente quando se opta por hipertrofiar um texto para o melhor destaque da própria gestão política dos sujeitos acadêmicos. O caso de Teresa de la Parra é talvez um de muitos exemplos (Bolívar, Bello, Sarmiento, Martí, Vallenilla Lanz, Gallegos, ...). Ela é conservadora, democrática e talvez as duas coisas ao mesmo tempo, ou pelo menos finalmente algo mais matizado ou complexo ou duvidoso?[32]

Se sua nostálgica invenção da Colônia como lugar idílico ou da oligarquia latifundiária, como figura modelo na história, não resiste um confronto com as leituras atuais e abre as portas para sua quali-

32 Ana María Caula (2017) declarou recentemente esta dificuldade de *localizar* a Teresa de la Parra, no referente ao seu discurso sobre nação e gênero: "Estes dois aspectos [...] apresentam-se de forma muito singular em sua escrita, especialmente se compararmos sua narrativa com a de outros escritores de seu tempo que também abordam o mesmo tema de alguma forma. Estes dois temas se entrelaçam em sua narrativa de uma forma que torna complicado elucidar se nossa escritora compartilha uma posição reacionária ou liberal sobre a inserção da nação venezuelana em um sistema capitalista moderno, ou quanto ao papel da mulher na sociedade. Nesse sentido, é extremamente interessante a análise das diferentes estratégias utilizadas pela autora para configurar o lugar de sua escritura, em sua forma não explícita de criticar ou responder aos modelos impostos, porque o "dizer sem dizer" é uma das características mais relevantes de sua estratégia textual" (Caula, 2017, p. 17-18). Eu poderia aderir sem reservas até aqui que a Caula tenta, como fez Garrels, apresentar os escritos de Teresa de la Parra em toda a sua complexidade; o que é de agradecer. No entanto, essa intenção nem sempre se concretiza. Assim, Teresa de la Parra "comunica preocupações socioeconômicas que parecem mais liberais, produzindo um romance como *Ifigénia* [...] ao mesmo tempo que produz uma obra de tendência mais classista e conservadora que pinta a nossa vida numa fazenda colonial, de estrutura feudal, como um paraíso perdido" (Caula, 2017, p. 24). Refere-se a *Las memorias*..., e aí nossas leituras diferem. Talvez a ansiedade de *situar* de maneira definida ou estrita o estudo, em diretrizes tão restritivas como "reacionária ou liberal", possa jogar com o bom espírito de iniciar as leituras em favor de algum tipo mais ou menos (in) feliz de *universal*. A leitura de obras clássicas – agora esquecidas – sobre o modernismo latino-americano de Ángel Rama, Aníbal González ou Rafael Gutiérrez Girardot, foi fundamental para fazer visíveis e acionáveis localizações ideológico-discursivos como os de Teresa de la Parra. Em "Ironía, (auto) crítica e descentralização. Pedro Emilio Coll" (2005), permitiu-me pensar a dupla ironia como um lugar ideológico-discursivo *per se*.

ficação como conservador, isso poderia ser matizado por outras considerações não "exoneradas" – a menos que se queira continuar com a tradição inquisitorial ou antidialógica de enfatizar o lado jurídico (tradicionalista e sexista) da crítica – mas contextualizadas ou compreensíveis. Julieta Fombona (1982) afirmou que Teresa de la Parra via a Colônia como "tudo que vive [...] de acordo com a natureza"[33] (p. xi), "continuidade sem história"[34] (p. xii), "figura que, ao se afastar do fluxo da história, resiste e dura"[35] (p. xiii), e trazia uma carta da autora a Vicente Lecuna na qual fazia explícito o caráter orientalista de *sua* Colônia: "Você não acha que a Colônia deveria estar impregnada sem saber sobre o grande misticismo do Oriente? [...] e que a Independência, uma manifestação desse misticismo, abriu a porta ao charlatanismo do século passado?"[36] (p. xiv).

Em certo sentido, a Colônia não pode deixar de ser a Colônia, por isso Teresa de la Parra mostra a vontade de apagar as contradições, de idealizar, mistificar; mas, em outro sentido, essa operação está em função de outra. Se a Independência é de alguma forma o presente, o vazio da "banheiro de um grande Palácio"[37] (Parra, 1982, p. 491), a Natureza-Colônia é também o efeito simbólico de uma escritura inconforme (Romero). Neste ponto, a leitura de Fombona abre possibilidades de relacionamento diferentes das feitas pelos positivistas venezuelanos:

33 "todo lo que vive [...] de acuerdo con la naturaleza".

34 "continuidad sin historia".

35 "figura que al sustraerse al flujo de la historia resiste y perdura".

36 "¿No cree Ud. que la Colonia debía estar impregnada sin saberlo del gran misticismo de Oriente [...] y que la Independencia, manifestación de ese misticismo, le abrió la puerta a la charlatanería del siglo pasado?".

37 "la sala de baño de un gran Palace".

> [Teresa de la Parra] talvez escreve para preencher esse vazio, quando coloca o que está escrito no lugar da natureza perdida. O desejo pelo natural está em toda sua obra, embora, claro, não seja o proverbial retorno à natureza de Valéry escarneceu quando disse que ela é redescoberta a cada trinta anos. Teresa de la Parra está muito perto de Rousseau. Ela tenta contemplar a sociedade a partir da natureza para desfazer as identificações forçadas que aquela impõe, essa natureza 'que é profundamente imoral, pois despreza as mais elementares conveniências e zomba de princípios sociais saudáveis em todos os momentos'[38] (Fombona, 1982, p. xi).

Por exemplo, Rousseau (1975, p. 73) expõe: "O homem civilizado nasce, vive e morre na escravidão. Quando nasce, é costurado em um envoltório; quando morre, é colocado em um caixão, e enquanto ele preserva a figura humana ele vive acorrentado por nossas instituições"[39]. Como não encontrar correspondências-chave em passagens como do iluminismo romântico e da oposição Piedra Azul/Natureza/Liberdade/Vida vs. Caracas/Modernização/Prisão/Morte? Por outro lado, como não esquecer que a idealização e mistificação do passado, no contexto dos discursos culturais da modernidade ocidental, cumpre funções vinculadas com a necessidade de inventar a tradição, mas também com questionar os excessos da modernização? Não seria produtivo, neste sentido, vincular (além) a idealização de Teresa de la Parra

38 [Teresa de la Parra] Tal vez escribe para llenar este vacío colocando lo escrito en el lugar de la naturaleza perdida. La añoranza de lo natural está en toda su obra, aunque, por supuesto, no se trata del proverbial retorno a la naturaleza del que se burlaba Valery al decir que cada treinta años se la vuelve a descubrir. En eso Teresa de la Parra está muy cerca de Rousseau; lo que intenta es contemplar a la sociedad desde la naturaleza para deshacer las identificaciones forzadas que aquélla impone, esa naturaleza "que es profundamente inmoral, puesto que desdeña las más elementales conveniencias y se burla a todas horas de los sanos principios sociales".

39 "El hombre civilizado nace, vive y muere en la esclavitud. Cuando nace se le cose en una envoltura; cuando muere se le mete en un ataúd, y en tanto que él conserva la figura humana vive encadenado por nuestras instituciones".

com "dar a volta à semente"[40], a invenção da origem igualmente idealizada e falseada, frequentes já no final do século: natureza e o natural, o indígena em Martí; a Grécia de Rodó; a série de Martín Fierros, Ismaelillos, Tabarés...; ou com as fugas de escritura para espaços e figuras de um medievalismo raro e excêntrico, ideal ou cruel, de José Antonio Ramos Sucre, que também viu, como Teresa de la Parra, a história como má (Sucre, 1999): "Eu gostaria de estar entre trevas vazias porque o mundo fere cruelmente meus sentidos [...] o movimento, irritante sinal da realidade, respeita o meu fantástico asilo"[41]. Ou, prospectivamente, com a relação familiar e mistificadora da diferença crioula e do senhor barroco que mora em Lezama Lima? Ou, "fugas" ao passado e à natureza, como não relacionar *Las memorias...* com o humor crítico e irônico do melhor Julio Garmendia, aquele de *La tienda de muñecos*?

Por outro lado, assim como as leituras que promovem a imagem de *Las memorias de Mamá Blanca* como um texto inclusivo e democrático, talvez por ser parte de suas "afinidades espirituais", preferem amenizar ou evitar o alcance do anseio por harmonias e correspondências com o romance ou das idealizações "delicadas" de Piedra Azul ou Vicente Cochocho, as leituras da outra banda parecem esquecer ou menosprezar instâncias igualmente decisivas. Baralhar os rótulos em *Las memorias...* são, nesse sentido, um jogo muito sério. Não é pouca coisa, neste caso, no que diz respeito às representações masculinas da nação, que o centro e a raiz desta casa alternativa de espíritos afins, o reino da escrita que deseja apagar a nação real, reside na cadeia de mulheres mencionadas, e nela encontram lugar de protagonismo, justamente, homens deslocados (portanto, simbolicamente *femininos*).

40 "vueltas a la semilla".

41 "Yo quisiera estar entre vacías tinieblas porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos"; "el movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo".

Os esquecimentos são complementados por operações ou decisões de leitura simplificadoras, que muitas vezes subestimam o peso que a ironia tem no romance, sobretudo, na representação da nação. É o que talvez nos leve a pensar que só o reino de Vicente Cochocho "não é e não deveria ser deste mundo"[42], em vez de considerar que o sistema de afinidades que tece a consciência irônica do romance adverte obliquamente que apenas suas figuras podem reinar no texto mesmo. Por isso, as recomendações de *Mamá Blanca* à jovem escritora do aviso, a respeito do governo sobre as notas do piano, remetem à declaração de princípios daquela consciência irônica que reconhece sua ineficácia na realidade histórica e não, como queria ver Garrels com simplicidade, como suporte ao autoritarismo final do romance. Se há dificuldade em captar a ironia como aquele lugar que deseja escapar da história e que ao mesmo tempo marca a inevitável sujeição à sua realidade inegável, e que em vez de celebrar a fuga na memória-escritura, postula a precariedade do intento, sua condição de naufrágio, destaca-se, sobretudo, a dificuldade do discurso crítico em compreender as formulações irônicas. É o governo sobre as notas do piano ou a possibilidade de pensar a nação como uma "república das vacas".

Assim, uma das principais falhas das "leituras severas" de *Las memorias de Mamá Blanca* (Garrels 1985; Osorio, 1991) é que elas descartaram a importância que o romance tem na adoção do humor irônico e irreverente como uma estratégia primordial. Ou será que a forma ou o tom não diz nada ou não têm relevância? Tanto o governo sobre as notas de piano, a utópica "república das vacas" ou as bactérias americanas, graças às quais Napoleão e o romantismo têm uma decidida dimensão carnavalesca que atua em relação direta com as leituras

42 "no es ni debe ser de este mundo".

épico-viris do nacionalismo ou do americanismo dominante. Na época: as de Gallegos ou Uslar ou Vallenilla ou Urbaneja, mas também as de Martí e Rodó.

Mesmo para esta Venezuela de hoje, a inconformidade carnavalesca deste suposto aristocrata ressoa de forma inesperada quando, em relação ao pai distante, Juan Manuel, em *Las memorias*... é abordado nos mais sagrados dos símbolos nacionais para marcar a inútil arrogância de sua pose militar:

> Sim, meu senhor Juan Manuel, o seu perdão silencioso foi uma grande ofensa e, para chegar a um acordo entre as suas seis meninas e você, teria sido mil vezes melhor se de vez em quando expressasse o seu descontentamento com palavras e atitudes violentas. Sua renúncia foi como uma imensa árvore que você derrubou nos caminhos de nossos corações. Por isso, não se queixe se, enquanto se afastava sob o sol, até aí se perder entre as distâncias verdes do corte da cana, a sua silhueta distante, caracoleando no Caramelo, coroada pelo chapéu de *jipijapa*, vista do parapeito, não foi mais sensível às nossas almas do que a daquele Bolívar militar, que também a cavalo, caracoleando como você na porta fechada de seu escritório, do centro da sua moldura de mogno e sob o brilho da sua espada nua, tudo dirigia com arrogância o dia a batalha gloriosa de Carabobo[43] (Parra, 1982, p. 328).

Possivelmente, não seja muito que nós, críticos oficiosos (literários, culturalistas, feministas, pós-colonialistas, ...), relaxarmos de vez

43 Sí, mi señor don Juan Manuel, tu perdón silencioso era una gran ofensa, y, para llegar a un acuerdo entre tus seis niñitas y tú, hubiera sido mil veces mejor el que de tiempo en tiempo les manifestaras tu descontento con palabras y con actitudes violentas. Aquella resignación tuya era como un árbol inmenso que hubieras derrumbado por sobre los senderos de nuestro corazón. Por eso no te quejes si, mientras te alejabas bajo el sol, hasta perderte allá entre las verdes lontananzas del corte de caña, tu silueta lejana, caracoleando en Caramelo, coronada por el sombrero alón de jipijapa, vista desde el pretil, no venía a ser más sensible a nuestras almas que la de aquel Bolívar militar, quien a caballo también, caracoleando como tú sobre la puerta cerrada de tu escritorio, desde el centro de su marco de caoba y bajo el brillo de su espada desnuda, dirigía con arrogancia todo el día la batalla gloriosa de Carabobo.

em quando as nossas posturas severas e nos dediquemos um pouco mais a *baralhar os rótulos* e procurar o contacto com outras *bactérias* diferentes das predominantes.

Referências

ALVARADO, Lisandro. Una opinión sobre Ifigenia. *In:* BOSCH, Velia (Org.). **Teresa de la Parra ante la crítica**. Caracas: Monte Ávila, 1980, p. 17-22.

BOHÓRQUEZ, Douglas. **Teresa de la Parra. Del diálogo de géneros y la melancolía**. Caracas: Monte Ávila-CDCHT Univ. de Los Andes, 1995.

BOSCH, Velia (Org.). **Teresa de la Parra ante la crítica**. Caracas: Monte Ávila, 1980.

CAULA, Ana María. **Luchas por la Independencia**: género y nación en la obra de Teresa de la Parra. 2017. Disponível em: http://www.elperroylarana.gob.ve/wpcontent/uploads/2017/03/luchas_por_la_independenca_genero_y_nacion_en_la_obra_de_teresa_de_la_parra.pdf. Acesso em: 23 jan. 2017.

CISTERNA, Natalia. Las memorias de Mamá Blanca: una nueva representación de lo nacional. *In:* SALOMONE, Alicia *et al.* (Org.). **Modernidad en otro tono**. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950. Santiago de Chile: Cuarto Propio, p. 115-137, 2004.

GARRELS, Elizabeth. **Las grietas de la ternura**. Nueva lectura de Teresa de la Parra. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985.

FOMBONA, Julieta. Teresa de la Parra. Las voces de la palabra. Prólogo. *In:* PARRA, Teresa de la. **Obra**. (Narrativa, ensayos, cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. ix-xxvi, 1982.

LASARTE VALCÁRCEL, Javier. Ironía, (auto)crítica y descentramiento. Pedro Emilio Coll. *In:* **Al filo de la lectura**. Usos de la escritura/Figuras de escritor en Venezuela. Caracas: Univ. Católica Cecilio Acosta-Equinoccio (USB) , p. 117-130, 2005.

MOLLOY, Sylvia. Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra. *In:* BERGMANN, Emilie; SMITH, Paul Julian. **¿Entiendes? Queer**

Readings, Hispanic Writings. Durham: Duke University Press, 1995, p. 230-256.

OSORIO, Nelson. Para una lectura crítica de Las memorias de Mamá Blanca. *In:* **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, n. XVII, v. 33, 1991, p. 307-313.

PARRA, Teresa de la. **Obra**. (Narrativa, ensayos, cartas). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

PICÓN SALAS, Mariano. Cartas de Teresa de la Parra. *In:* BOSCH, Velia (Org.). **Teresa de la Parra ante la crítica**. Caracas: Monte Ávila, p. 87-96, 1980.

RICHARD, Nelly. **Masculino/Femenino**. Prácticas de la diferencia y cultura democrática. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

ROUSSEAU, Juan Jacobo. **Emilio o la educación**. 2ª. Ed. Barcelona: Bruguera, 1975.

SOMMER, Doris. It"s Wrong to Be Right. *In:* **Foundational Fictions**. The National Romances of Latin America. Berkeley-Los Angeles-Londres: Univ. of California Press, 1991, p. 290-321.

SUCRE, Guillermo. **Ramos Sucre**: la pasión de los orígenes. 1999. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Sucre/obra4.shtml. Acesso em: 24 fev. 2017.

TORREALBA LOSSI, Mario. Vicente Cochocho o el timonero de la ruta. *In:* BOSCH, Velia (Org.). **Teresa de la Parra ante la crítica**. Caracas: Monte Ávila, 1980, p. 83-86.

USLAR PIETRI, Arturo. El testimonio de Teresa de la Parra. *In:* BOSCH, Velia (Org.). **Teresa de la Parra ante la crítica**. Caracas: Monte Ávila, 1980, p. 77-86.

CAPÍTULO 5

O país na distância: tensões entre a modernidade e a saudade do passado na obra de Teresa de la Parra

Luz Marina Rivas

A literatura venezuelana do século XXI está permeada pelo tema da migração, que tem sido o grande fenômeno social das últimas décadas e, como consequência, muitos escritores e intelectuais saíram do país. Algumas testemunhas deles têm sido recolhidas em *Pasaje de ida*, de Silda Cordoliani (2013). Muitos deles estão escrevendo sobre a Venezuela a pesar de morar no exterior, como Gustavo Valle, Miguel Gomes, Antonio López Ortega, Liliana Lara, Juan Carlos Chirinos, Rodrigo Blanco Calderón, Karina Sainz Borgo, Alberto Barrera Tyszka, Eduardo Sánchez Rugeles y Veitiere Rojas, dentre outros. Suas obras oscilam entre a representação de um país da nostalgia, localizado nos tempos da infância ou da juventude, e um país violento que expulsa seus habitantes. Essas representações do lugar deixado para atrás constituem fios que os reúnem com suas raízes, com as variações saudosas do espanhol da Venezuela, com múltiplas imagens congeladas na memória, enquanto o país segue seu curso no tempo, se transformando, mudando códigos e paisagens urbanas, deixando de ser o que tinha sido. Porém, esse país anterior sobrevive na escrita desses autores. Ficam nas ficções as testemunhas de como é lembrado. Para muitos venezuelanos, a migração se percebe como exílio, não porque

1 Tradução: Cristina Gutiérrez Leal.

DOI: 10.29327/5418815.1-5

exista uma proibição expressa de voltar para ao país, porque, como bem diz Michaelle Ascencio (2004) em *El viaje a la inversa*, eles mesmos se proíbem voltar. Assim, a Venezuela pode ser habitada novamente só na escrita.

Nesse contexto, podemos nos fazer a pergunta de como foi sentida a migração em outros tempos históricos, em outras épocas agitadas. Para tal propósito, pode ser interessante examinar as percepções do país a distância de Teresa de la Parra (1889-1936), escritora cuja juventude e primeiros escritos foram tecidos na Venezuela *gomecista*, ou seja, durante a árdua ditadura de Juan Vicente Gómez, quem governou de 1908 até 1935, considerando o país como sua fazenda pessoal e perseguindo a seus inimigos de forma impiedosa.

Teresa de la Parra abriu com seus romances um novo capítulo na narrativa escrita por mulheres na Venezuela. Sua obra marcou um antes e depois, pela apertura da subjetividade feminina e seu olhar sobre a sociedade da época. Foi a primeira escritora reconhecida de forma igualitária, horizontal, por parte dos intelectuais venezuelanos do seu tempo, viajou intensamente a muitos países e morou na maior parte da sua vida na Europa.

Nunca foi dito que se tratasse de um exílio, tampouco que ela estivesse, como muitos dos seus contemporâneos, enfrentada ao regime *gomecista*, que expulsou das fronteiras a muitos opositores. De fato, em 1923, Teresa de la Parra escreve uma carta ao ditador Juan Vicente Gómez solicitando ajuda para a publicação de *Ifigenia*. Dita carta que nunca foi respondida. Esse fato tem sido motivo para acusar a Parra de ser cúmplice do regime. Porém, nunca esteve perto do poder e só viveu catorze anos de vida adulta na Venezuela, embora visitasse várias vezes o país enquanto morava no exterior. Esse julgamento deve ser repensado, considerando que naquele momento, a Venezuela não

tinha tido governos democráticos em todo o percurso da sua história. O único modelo conhecido pelos venezuelanos era o dos homens fortes. Ao longo do século XIX, as mudanças de governo tinham acontecido sobretudo pela violência, e não por eleições que, é importante dizer, quando foram possíveis o processo eleitoral não era universal. O ditador Juan Vicente Gómez tinha acabado com os caudilhos que se levantavam em oposição; e, antes dos levantamentos dos estudantes no ano de 1928 contra o governo, pouco se falava de democracia no país. A carta de Teresa de la Parra era de 1923. Por outras vias, outros intelectuais como Rómulo Gallegos e Manuel Díaz Rodríguez negociaram com o regime, pois não tinham outros caminhos. Por sua parte, Teresa de la Parra, já na França em 1928, em uma carta a Enrique Bernardo Núñez, escreve:

> Tive muito interesse na movimentação que teve em Caracas, era um acordar da consciência pública, com uma unidade e uma força extraordinária! Foi realmente surpreendente para que, como eu, chegava de fora. Aquela era uma movimentação contagiante: o senhor, como para mim e todos os doentes de cepticismo, também iria se interessar. Mas voltamos temos voltado a como era antes, muito antes: e ao beco sem saída de sempre. Aqueles que não tendo uma situação independente, hão de trabalhar, encontram-se frente ao dilema: ser a favor ou ser contra. Isto último é impossível, pois é a vida de todos os dias o que está jogo, fica a resignação estoica com um sorriso interno de ironia. Eu não vejo na maioria de políticos do exterior senão candidatos a uma novíssima tirania; dos que ficam calados e aguardam, espero tudo[2] (Parra, 1991, p. 546).

2 "¡El movimiento que hubo en Caracas me interesó mucho, era un despertar de la conciencia pública, con una unidad y una fuerza extraordinaria! Una verdadera sorpresa para quien como yo llegaba de fuera. Era un movimiento contagioso: a usted como me pasó a mí y a todos los enfermos de escepticismo, le hubiese interesado mucho. Pero hemos vuelto a lo de antes, a lo de *mucho antes*: y el callejón sin salida de siempre. Los que no teniendo una situación independiente, han de trabajar, se encuentran frente al dilema: o a favor o en contra. Esto último es imposible puesto que es la vida de todos los días lo que está en juego, queda la resignación estoica con una sonrisa de ironía hacia

Nesta carta fica claro qual era seu pensamento sobre o regime escuro no que qualquer oposição podia custar a vida. Pela sua personalidade e vitalidade, Teresa de la Parra não era mulher de abdicações. Então, poderia se pensar que a decisão de sair da Venezuela e voltar para Paris, se bem não era um exílio político, poderia ter relação com o ambiente asfixiante da Venezuela daquela época. Estando distante, elabora na sua obra um imaginário do país como um espaço em trânsito, atrasado para a modernidade, maioritariamente rural, que a escritora procurou reconhecer a partir de múltiplos olhares femininos. Neste trabalho, objetivamos estudar os imaginários do país, em particular os espaços, entendidos como construções de geografia humana, presentes nos seus romances *Ifigenia* (1924), *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), as palestras ministradas em Bogotá em 1930 e uma parte do seu epistolário, pressupondo que os mesmos se constroem a partir da distância.

Primeiramente, é necessário abordar *Ifigenia*, romance publicado em 1924. Se bem Maria Eugenia Alonso, segundo Teresa de la Parra, era uma personagem distante dela, não podemos esquecer que a própria Teresa de la Parra retornou da Europa para Caracas em 1909, por tanto poderia ser uma jovem de vinte anos de idade, que chegava da Europa para uma cidade do interior. Em uma das suas cartas citadas por Velia Bosch, disse: "Acredito que até eu mesma tenho identificado um pouco minha personalidade de então com a de Maria Eugenia Alonso. Quanto teria me indignado saber isto enquanto escrevia"[3] (Parra, 1982, p. 131). Em *Ifigenia*, o encontro com a cidade é devastador:

---

adentro. Yo no veo en la mayoría de los políticos del exterior sino candidatos a una novísima tiranía; de los que callan y aguardan espero todo."

3 "Creo que hasta yo misma he acabado por identificar un poco mi personalidad de entonces con la de María Eugenia Alonso. Cuánto me habría indignado saber esto mientras escribía."

> Mas quando entramos por fim na cidade? Detrás de mim, tio Pancho, adivinhou ao instante minha pergunta porque advertiu por conta própria sem que nada tivesse dito: –Isto é já o centro de Caracas, Maria Eugenia. [...] A cidade parecia agoniada pelos fios do telefone [...] E como se os fios não fossem suficientes, os postes do telefone abriam também importunamente seus braços, e fingindo cruzes em um calvário longuíssimo, estendiam-se um traz outro, até se perder lá, nos mais remotos confins da perspectiva... Caracas, a do clima gostoso, a das lembranças leves, a cidade familiar, a cidade íntima e distante, resultava ser aquela cidade sem graça... uma espécie de cidade andaluza, de uma Andaluzia melancólica, sem xale de Manila nem castanhas, sem violão nem canecas, sem jarrão e sem flores nas grades... uma Andaluzia sonolenta que se tinha adormecido sob o bochorno dos trópicos[4] (Parra, 1982, p. 34).

Esta cidade fica pequena em comparação com Paris, onde María Eugenia acabava de descobrir a liberdade e, sobretudo, a modernidade nas suas longas ruas, suas lojas, o glamour das mulheres que começava a experimentar para si mesma. O golpe da decepção é imenso. A agonia que lhe produz olhar a cidade torna-se também em agonia das restrições que encontra no lugar onde vai morar: a velha casa ensolarada da avó. Não só fica sabendo que seu tio tem roubado a sua herança, mas que aos poucos vai roubando as expectativas que tinha para sua vida, entre elas, "todos os encantos daquela vida que tinha previsto

4 "¿Pero cuándo entramos por fin a la ciudad? Tras de mí, tío Pancho, adivinó al momento mi pregunta porque advirtió de su cuenta sin que yo nada hubiese dicho: -Esto es ya el centro de Caracas, María Eugenia. (...) La ciudad parecía agobiada por la montaña, agobiada por los aleros, agobiada por los hilos del teléfono (...) Y como si los hilos no fuesen suficiente, los postes del teléfono abrían también importunamente sus brazos, y fingiendo cruces en un calvario larguísimo, se extendían uno tras otro, hasta perderse allá, en los más remotos confines de la perspectiva... Caracas, la del clima delicioso, la de los recuerdos suaves, la ciudad familiar, la ciudad íntima y lejana, resultaba ser aquella ciudad chata... una especie de ciudad andaluza, de una Andalucía melancólica, sin mantón de Manila ni castañuelas, sin guitarras ni coplas, sin macetas y sin flores en las rejas... una Andalucía soñolienta que se había adormecido bajo el bochorno de los trópicos."

apenas durante minha última permanência em Paris, e a que eu desejava loucamente[5] (Parra, 1982, p. 41).

O contraste entre às duas cidades é notável. María Eugenia encontrará na casa da vovó, uma prisão. O ideal de mulher que é proposto para ela é de ser linda e virtuosa, para poder achar um marido que a tire da pobreza. A rebelde Maria Eugenia, por sua vez, procura se identificar com outra mulher venezuelana: a pianista Teresa Carreño. Então destampa o piano e tem um devaneio. Decide que aprenderá a tocar o piano e que fará shows que a farão famosa: "como a Teresa Carreño eu também conhecerei o triunfo, as ovações e a glória"[6] (Parra, 1982, p. 57). O sonho se desfaz quando a Abuelita lhe proíbe tocar o piano, porque o lar está de luto pela morte do pai.

Os espaços, então, fazem a diferença da paisagem humano e da possível realização da protagonista. Teresa Carreño foi uma prestigiosa pianista e compositora do século XIX, menina prodígio cujo pai, Manuel Antonio Carreño, a levou para aos Estados Unidos e depois para a Europa. Ela se relacionou com os mais renomeados músicos do seu tempo, foi amiga de Franz Liszt. Teresa Carreño fez turnês, dirigiu sua própria companhia, se casou três vezes, sempre foi o único sustento da sua família. Também sofreu grandes percalços na vida e em sua visita à Venezuela em 1887 foi muito mal recebida. Esta mulher independente, bem sucedida, que faz sucesso no exterior, se parece mais com a escritora que com a personagem de *Ifigenia*, que aos poucos irá cedendo às exigências da sociedade opressora e cuja única saída de escape seria a escrita a escondidas, seu diário, que disfarça de

5 "todos los encantos de aquella vida que había entrevisto apenas durante mi última permanencia en París, y a la que aspiraba yo con vehemente locura".

6 "¡al igual de Teresa Carreño yo también conoceré el triunfo, las ovaciones y la gloria!..."

livro de receitas, e que deverá se exibir na janela da casa para que os pedestres admirem sua beleza, e assim, talvez, apareça algum homem interessado nela. Deste modo, ela se enxerga como um objeto de luxo e murmura: "Estou a venda! ... quem me compra? Quem me compra? Quem me compra? Estou a venda! Quem me compra? Quem me compra? Quem me compra?"[7] (Parra, 1982, p. 192). Seus sonhos de modernidade e independência ficam cancelados quando aceita o casamento com César Leal e desiste da fugida com Gabriel Olmedo, seu amor idílico, com quem apenas tinha compartilhado algumas palavras, mas que ficou apaixonada por ler romances de amor.

Quando Teresa de la Parra se defendia das críticas que lhe fizeram a *Ifigenia* por supostamente incitar a jovens a se revelar, ela declarou nas suas palestras Bogotá que o diário de María Eugenia "é a exposição de um caso típico da nossa doença contemporânea, a do bovarismo hispano-americano, a da inconformidade água pela mudança brusca de temperatura, e a falta de novo ar no ambiente"[8] (Parra, 1982, p. 473). E acrescentou:

> A crise que atravessam hoje as mulheres não se cura predicando a submissão, a submissão e a submissão, como se fazia nos tempos em que a vida mansa podia se trancar toda nas portas da casa. A vida atual, a do carro dirigido por sua dona, a do microfone junto a cama, a da mídia e a das viagens, não respeita portas fechadas[9] (Parra, 1982, p. 474).

---

7 "_¡Estoy de venta!... ¿quién me compra?... ¿quién me compra?... ¿quién me compra?... ¡estoy de venta!... ¿quién me compra? ¿quién me compra?... ¿quién me compra?...".

8 "es la exposición de un caso típico de nuestra enfermedad contemporánea, la del bovarismo hispanoamericano, la de la inconformidad aguda por cambio brusco de temperatura, y falta de nuevo aire en el ambiente".

9 "La crisis por la que atraviesan hoy las mujeres no se cura predicando la sumisión, la sumisión y la sumisión, como se hacía en los tiempos en que la vida mansa podía encerrarse toda dentro de las puertas de la casa. La vida actual, la del automóvil conducido por su dueña, la del micrófono junto a la cama, la de la prensa y la de los viajes, no

Como é evidente, o mundo de María Eugenia é o das portas fechadas. Por tanto, a Caracas da personagem não pode ser o lugar no que Teresa de la Parra pudesse se desenvolver. Não tina nem em Caracas, nem em Bogotá de então muitas mulheres que dirigissem seu próprio carro, emblema da modernidade que não tinha chegado para elas. Por isso iria embora para Paris em 1923, onde terminaria seu romance. A construção da personagem de César Leal no romance, próximo do governo, senador do congresso, ostentoso e vulgar, e visto pela família como uma ótima opção, é uma forma de criticar o poder do momento, tanto o masculino quanto o político. Nas suas cartas, mas também em seu próprio romance, ela não sente saudades da cidade humana, com construções e sociedade opressora, do que ela sente falta é do sol, a montanha imponente, a proximidade com o mar, a fazenda. Assim, lhe falaria em 1931 em uma cara ao escritor Enrique Bernardo Núñez: "Me imagino que o senhor deve estar contente e trabalhando bem em sua casinha de campo frente ao mar; neste dia triste, escuro e frio com as árvores nuas, tenho muita inveja de você!"[10] (Parra, 1982, p. 547).

A cidade que María Eugenia conhece é decepcionante, em especial quando sai a recorrê-la com o tio Pancho, quem lamenta as ruas desertas, porque o cinematográfico tinha acabado com a vida daquelas ruas. A cidade se mostra como um espaço degradado, onde as ruas:

> Empinavam-se ou precipitavam-se de um modo inverossímil. Às vezes, cessava de repente o empedrado e a rua era uma rua de terra sem calçadas. Cessava depois a rua; o carro se parava, e na frente do carro era então a quebrada, o surco profundo, com uma escandalosa vegetação

---

respeta puertas cerradas."

10 "Me figuro que estará usted contento y trabajando bien en su casita de campo frente al mar; ¡cuánto se la envidio en este día de hoy triste, oscuro y frío con los pobre árboles desnudos!"

> exuberante que se jogava cidade abaixo, inundando a tropelia dos telhados com um grande trasbordamento verde.[11] (Parra, 1982, p. 63).

Por outro lado, a jovem pede para o tio Pancho levar ela as favelas mais pobres e feias: "Por estas ruas acidentadas e pitorescas, a vida interior das casas, sim, mostrava-se honestamente com todo o despudor da sua fealdade e da sua miséria"[12] (Parra, 1982, p. 63).

É nesse passeio quando María Eugenia disse para o Tio Pancho que ela queria ser independente como um homem e ele lhe faz ver que tal coisa é impossível, mas que com sua beleza, nunca será pobre. Porém, outro espaço se abre no romance, o da fazenda, aonde a enviam para acalmar-se e conseguir que permanecesse longe da influência de Mercedes Galindo, Gabriel Olmedo e o Tio Pancho. Nos agrestes espaços, Maria Eugenia se sente mais livre, embora seja uma liberdade ilusória, pois se identifica com as personagens do romance de Pablo e Virginia, de Bernardin de Saint Pierre. Lá lhe é permitido tomar banho no rio e andar a cavalo a vontade. A natureza lhe parece fascinante. São precisamente os espaços naturais pelos quais Teresa de la Parra sentirá saudade desde a Europa nas suas cartas. Sentirá falta da Ávila, a montanha que separa à Caracas do litoral, e desejará o que tem de rural a cidade. Assim, escreve para Vicente Lecuna desde a Havana em 1930:

11 "se empinaban o precipitaban de un modo inverosímil. A veces, cesaba de repente el empedrado y la calle era una calle de tierra sin aceras. Cesaba después la calle; el coche se detenía, y ante el coche era entonces la quebrada, el surco profundo, con una escandalosa vegetación exuberante que se lanzaba ciudad abajo, inundando el tropel de los tejados como un gran desbordamiento verde."

12 "Por estas calles accidentadas y pintorescas, la vida interior de las casas, sí, se mostraba francamente con todo el impudor de su fealdad y de su miseria."

> Senti de maneira extraordinária, quase com desespero o fato de não ter ido para a Caracas, durante as primeiras três horas de viagem, depois com a calma a reflexão tenho me consolado pensando que preciso voltar com mais tempo: não para fazer vida de cidades, mas uma vida no campo, me parece que não conheço Caracas[13] (Parra, 1982, p. 552).

Da mesma forma, em outra carta também a Lecuna, de 1932, desde Leysin, lembra espaços naturais de Macuto, no litoral, onde passou um tempo escrevendo parte de *Ifigenia*, completamente isolada, se permitindo banhos de rio todas as tardes e desfrutando do ambiente agreste que rodeava a casa:

> Acabo de reler sua carta na qual me fala de Macuto: se você conseguisse ver que bem pode ser evocado desde aqui, entre esta neve e estes pinhos! [...] Essas praias do trópico (o mesmo acontece nos aos redores da Havana) têm um ambiente que embriaga um pouco e que não pode se comparar com nada. [...] Algumas pessoas ficavam curiosas sobre os motivos que me levavam a me trancar naquela casa que lhes parecia horrível e que eu adorava: a erva crescia até na sala; veia por todos os lados correrem ratas e lagartixas; o figo estrangulador estava cheio de pássaros e às vezes corria nele algum esquilo; os galhos imensos me velavam o céu... Pela tarde saía do meu esconderijo e às vezes ia a tomar banho no rio; que coisa única, inesquecível são os banhos de rio em terra quente. Não existe um contato mais íntimo com a natureza, a gente se sente fundido nela, vive-se na alma universal, em pleno panteísmo[14] (Parra, 1982, p. 559).

---

13 "Sentí en forma extraordinaria, casi con desesperación el no haber ido a Caracas, durante las primeras horas de mi viaje, luego con la calma y la reflexión me he consolado pensando que necesito volver con tiempo: no a hacer vida de ciudad sino vida de campo, me parece que no conozco a Caracas."

14 "Acabo de releer su carta en que me habla de Macuto: ¡si viera qué bien se evoca desde aquí, entre esta nieve y estos pinos! (...) Esas playas del trópico (lo mismo ocurre en los alrededores de la Habana), tienen un ambiente que embriaga un poco y que no puede compararse a nada. (...) Les intrigaba a algunos los motivos que me llevaban a encerrarme en aquella casa que les parecía horrible y a mí me encantaba: la hierba crecía hasta en la sala; veía por todos lados correr ratas y lagartijas; el matapalo estaba lleno de pájaros y a veces corría por el alguna ardita; las ramas inmensas me velaban el cielo... Por la tarde salía de mi escondite e iba a veces a bañarme en el río; ¡qué cosa única, inolvidable son

Neste fragmento, associa-se o espaço agreste com a liberdade, assim como os passeios a cabalo pela fazenda de María Eugenia, quando ia ao rio e sentia-se extasiada pela natureza. Curiosamente, outra escritora venezuelana, Irma de Sola, publica em 1940 seu conto "Leticia", cuja protagonista, uma jovem de cidade, passa umas férias numa fazenda, onde se sente livre, em contraste com a cidade que abandonou, e onde sente seu acordar sexual espionando a um camponês enquanto ele tomava banho.

As lembranças do país rural se manifestam no segundo romance de Teresa de la Parra, que tal como ela mesma declarou, lembra sua infância na fazenda de Tazón, antes da morte de seu pai e da decisão de sua mãe de viajar para a Espanha com a família. "Nascida na Venezuela, de uma família grande de seis irmãos, passei quase toda a minha infância numa fazenda dos redores de Caracas. Muitas das minhas lembranças dessa primeira infância estão trancados em *Las memorias de Mamá Blanca*"[15] (Parra *apud* Bosh, 1979, p. 138).

A fazenda de Piedra Azul tem sido vista pela maioria dos críticos como uma Arcádia idealizada (Almandoz, 2010, p. 212). Evidentemente, esse mundo edênico da fazenda, onde as seis meninas vivem uma vida feliz, onde a autoridade masculina é a do deus distraído do pai, desobedecido a partir do dia de nascimento delas por nascer meninas e não meninos, é o mundo do olhar da criança Blancanieves. Nesse mundo as pessoas cantam as vacas para darem leite e se lhes coloca nomes parecidos com as crianças, pode-se brincar livremente e tomar

---

los baños de río en tierra caliente. No puede haber un contacto más íntimo con la naturaleza, uno se siente fundido en ella, se vive en el alma universal, en pleno panteísmo".

15 "Nacida en Venezuela, de una larga familia de seis hermanos, pasé casi toda mi infancia en una hacienda de los alrededores de Caracas. Muchos de mis recuerdos de esa primera infancia están encerrados en "Las Memorias de Mamá Blanca""

banho na cachoeira do trapiche, a paisagem é afável e bela, as regras são laxas e Vicente Cochocho, o pião humilde, pode-se tornar um herói infantil. Tal como eu já disse em trabalhos anteriores (2006 e 2010), esse mundo idealizado tem fissuras, do olhar da narradora idosa que já é Mamá Blanca: as guerras civis que põem em perigo a fazenda, nas que costuma se alistar Vicente Cochocho para depois ser insultado pelo pai, na perdida do paraíso que significa a venda da fazenda e a incorporação na vida da cidade, com suas limitações de espaço e com sua disciplina que agora está relacionada ao mundo masculino de fora. A fazenda, por sua vez, é maternal e abrigadora. É um espaço feminino, onde as crianças se sentem seguras e livres.

Laura Febres explica o romance como uma forma de nostalgia da vida da colônia e diz que Teresa de la Parra tinha simpatia pelos godos, como herdeira de famílias *mantuanas*[16], assim como desejava os modos de produção latifundiária coloniais. Esta autora argumenta: "Mamá Blanca inclina seu pensamento a favor dos modos de produção feudais já que estes estimulavam a comunicação e possuíam maios graus de poesia"[17] (Febres, 1984, p. 63). De fato, nas suas palestras em Bogotá fala a favor dos godos, os justificando no sentido de que deles veio a independência, sacrificando seus bens materiais. Se bem no romance o modo de produção é latifundiário, essa ordem feudal tem rachaduras, pois o encima e o abaixo se invertem. As meninas e Vicente Cochocho ou Daniel, o vaqueiro, têm um relacionamento horizontal. Por seus nomes, elas igualam-se as vacas. O pai é desobedecido uma e outra vez, inclusive por Vicente, que a pesar das exigências do seu

16 Na Venezuela, os/as *mantuanos/as* eram os sujeitos que formavam parte do grupo de crioulos poderosos da Colônia. N. T.

17 "Mamá Blanca inclina su pensamiento a favor de los modos de producción feudales, ya que éstos fomentaban la comunicación y poseían mayor grado de poesía."

patrão, ele vai embora para os rebeldes das montoneras[18] sempre que quiser. Evelyn, a babá, está acima das crianças e a mãe, se submerge em seu mundo paralelo de leituras românticas. De fato, há uma idealização da fazenda a partir dos olhos da menina, porém Teresa de la Parra, mais que por se anexar aos godos, constrói esse mundo fictício com uma ideia da natureza mais próxima, quase mística, pré-industrial, que permitia uma relação com as pessoas, e com os animais, mais íntima e menos mecânica.

Quando, anos depois, as meninas chegam para visitar a fazenda, se encontram com o fato que as vacas já não são ordenhadas pelo Daniel, o vaqueiro que lhes cantava, mas que "tinha se construído um celeiro com ordenadíssimas divisões nas quais cada vaca ficava respirando o ruim egoísmo das casas fechadas"[19] (Parra, 1982, p. 400). A natureza tem dado passo aos jardins geométricos ordenados ao modo inglês. Se instaurou uma nova ordem, mais masculina, mais produtiva e eficiente, menos familiar.

Ao ser expulsas do seu paraíso e chegar em Caracas, entram num mundo estreito, como as vacas, como o tinha feito María Eugenia em *Ifigenia:*

> Por todos os lados, cimento tabelas ou tijolos. Apenas um pouco de terra seca no quintal e outro pouco no curral; apenas dois pilas de água; apenas duas ou três torneiras na cozinha e o banheiro, torneiras inconscientes do seu ridículo, já que eles nunca tinham visto a cachoeira do Trapiche. Os quatro ou cinco árvores-tristes que povoavam o curral não era suficientes para abrigar nossos jogos, e aquelas paredes

18 Nota das Editoras: Acredita-se que as montoneras, forma de guerrilha organizada em prol de certas causas, surgiram no continente americano por volta da época da guerra de independência.

19 "se había edificado un establo con ordenadísimas divisiones en las cuales cada vaca sola vegetaba respirando el malsano egoísmo de las casas cerradas."

> que por todos os lados nos roubavam o horizonte era verdadeiros muros de prisão. Privadas de liberdade e de panoramas, dentro das quatro taipas do curral crescia nossa nostalgia e se repetiam nossos pleitos[20] (Parra, 1982, p. 394).

Parecesse, então, que na Venezuela *gomecista*, o espaço da cidade é abafante para as mulheres, como o era também para Irma De Sola. Se bem Tio Pancho diz que a Caracas de então já tem cinematógrafo, esse não está ao alcance de María Eugenia, quem nunca vai ao cinema. Não chega à modernidade para a Caracas ficcional da protagonista, mas a liberdade do campo se perdeu. Daí provem a saudade da protagonista pela Colônia que manifesta Teresa de la Parra em suas palestras em Bogotá. Chama a atenção que nas referidas palestras busca restaurar o papel da mulher na história e privilegia as freiras escritoras, que por decisão própria, se retiravam do mundo para escrever, como Sor Juana Inés ou a Madre del Castillo, o que poderia se ler como um ato de liberdade. Tal como foi assinalado pelo Ramón Díaz Sánchez, suas leituras também se inclinavam ao misticismo (Díaz Sánchez, 1980, p. 95). No entanto, essa nostalgia pela Colônia não implica a rejeição a modernidade, mas a incipiente e incompleta modernidade que aprisionava as mulheres da Caracas *gomecista*. A modernidade para as mulheres se reflete quando invoca nas suas palestras escritoras como Delmira Agustini e Gabriela Mistral, e encontra mulheres fortes na história como Manuelita Sáenz.

---

20 "Por todos lados, cemento, tablas o ladrillos. Apenas un poco de tierra seca en el patio y otro poco en el corral; apenas dos pilas de agua; apenas dos o tres grifos en la cocina y el baño, grifos inconscientes de su ridículo, puesto que ellos nunca habían visto el chorrerón del Trapiche. Los cuatro o cinco árboles tristones que poblaban el corral no bastaban a cobijar nuestros juegos, y aquellas paredes que por todos lados nos robaban el horizonte eran verdaderos muros de prisión. Privadas de libertad y de panoramas, dentro de las cuatro tapias del corral crecía nuestra nostalgia y menudeaban nuestros pleitos."

Por essa razão, a saudade pela Colônia não fica aí. Procura nela uma tradição que alimente as mulheres contemporâneas. De fato, na "Advertência inicial" de *Las memorias de Mamá Blanca*, uma jovem escritora sem nome, que exerce a "profissão das letras", um *alter-ego* da autora, recebe o legado de Mamá Blanca, suas memórias desordenadas, as que ela ordenará. Dessa maneira, relaciona à mulher moderna com aquela que podia se exprimir com maior liberdade nos espaços rurais e cuja história não tinha sido contada.

De *Las memorias de Mamá Blanca* cabe também fazer uma observação interessante: a maneira como é elaborado uma personagem como Vicente Cochocho, negro, pobre, humilde ao que se lhe reconhece sua linguagem oral como legítimo herdeiro do castelhano do Século de Ouro:

> Vicente dizia, como no magnífico século XVI: *ansina* em lugar de así; *truje* em lugar de traje; *aguaitar* em lugar de mirar; *mesmo* por mismo; *endilgar*, por dirigir o encaminhar; dizia *esguazar*; dizia *agora*; dizia *vide*; dizia *dende*, seu espanhol em uma palavra, era o espanhol do Século de Ouro (Parra, 1982, p. 363-364)[21].

> Também se lhe reconhecem seus saberes populares: 'ia nos instruindo em filosofia e em ciências naturais como nenhum livro ou professor houvesse podido ter feito'[22] (Parra, 1982, p. 364).

Essa representação parece ter origem em um olhar particular sobre as culturas não europeias de América Latina e na identificação que

21 "Vicente decía, como en el magnífico siglo XVI: ansina, en lugar de así; truje en lugar de traje; aguaitar, en lugar de mirar; mesmo por mismo; endilgar, por dirigir o encaminar; decía esguazar, decía agora; decía vide; decía dende, su español en una palabra, era el español del Siglo de Oro."

22 "nos iba instruyendo en filosofía y en ciencias naturales como ningún libro o profesor hubiera podido hacerlo".

podia ter entre a situação das mulheres e a situação das personagens populares, simplesmente apreciável em outras escritoras posteriores, mais próximas, como Ada Pérez Guevara, Mireya Guevara, Dinorah Ramos ou Blanca Rosa López, quem escreveram nos anos trinta e quarenta. Em suas obras, as mulheres acossadas, as prostitutas, as mulheres malcasadas, as trabalhadoras, os camponeses, os obreiros, os imigrantes pobres, são os sujeitos representados.

Na primeira palestra em Bogotá, Teresa de la Parra opõe aos políticos, militares, jornalistas e historiadores, que colocam etiquetas de antagonismo sob as coisas aos jovens, o povo e as mulheres, "que somos numerosas e muito desordenadas, nos encarregamos de baralhar as etiquetas estabelecendo novamente a cordial confusão"[23] (Parra, 1982, p. 477). Em uma das cartas encaminhadas a seu amigo Vicente Lecuna, desde Cuba, onde prefere ver processões de adoração a Xangô do que ir a atos de intelectuais "pedantes", a escritora reflete sobre a representação do negro e critica as imagens crioulas:

> Que mistura tão feliz a do negro com suas máculas africanas misturados ao senhorio castelhano adaptado ao trópico, coisa que nós os brancos europeizados temos perdido e que eles têm guardado sem esforço. Quão pouco temos visto e que mal os temos colocado a viver em contos e romances! Já reparou bem o diálogo de nossas coisas crioulas? São andaluzes ou são valencianos de Blasco Ibáñez em panoramas crioulos cheios de pássaros, borboletas e toda a fauna e a flora maravilhosa demais para ser descritível[24] (Parra, 1982, p. 554).

23 "que somos numerosas y muy desordenadas, nos encargamos de barajar las etiquetas estableciendo de nuevo la cordial confusión"

24 Qué mezcla tan feliz la del negro con sus resabios africanos mezclados al señorío castellano adaptado al trópico, cosa que nosotros los blancos europeizados hemos ido perdiendo y que ellos han guardado sin esfuerzo. ¡Qué poco hemos visto y qué mal los hemos puesto a vivir en cuentos y novelas! ¿Se ha fijado bien en el diálogo de nuestras cosas criollas? Son andaluces o son valencianos de Blasco Ibáñez dentro de panoramas criollos llenos de pájaros, mariposas y toda la fauna y la flora demasiado maravillosa para ser descrita."

Até aqui, podemos observar como a saudade pelo mundo rural, pela "gente do povo", como ela os chama, parece ir mostrando uma inclinação pelos espaços mais amigáveis para as mulheres, por estar distantes dos espaços de poder.

Nas representações da Venezuela olhada de longe, a obra de Teresa de la Parra apresenta múltiplas comparações. Venezuela se assemelha de uma ou outra maneira com o Panamá, Colômbia e Cuba. Em suas cartas, vai elaborando comparações. Desta forma, em 1931 lhe escreve a Enrique Bernardo Núñez, lembrando do Panamá: "Me fizeram o ambiente caraquenho que eu quero tanto e que me faz tão bem ao espírito"[25] (Parra, 1982, p. 547). Percebe o parecido entre a Caracas e o Medellín; Bogotá a faz imaginar a Colônia na Venezuela, enquanto persegue os lugares percorridos pelo Libertador. Seu projeto de escrever uma biografia sobre Simón Bolívar, mutilado por sua morte precoce, acicata seu olhar sobre os espaços, para tentar imaginar à Caracas dos séculos XVII, XVIII e XIX: "A viagem a Colômbia me fez muito bem porque posso ver a colônia e quisesse ir procurá-la desta vez a Venezuela"[26] (Parra, 1982, p. 547), lhe diz também a Enrique Bernardo Núñez na mesma carta. A fascinação pela Colônia se junta com a procura das tradições populares, como explica para seu amigo Vicente Lecuna em outra carta, também desde Cuba:

> Por este correio penso escrever para alguns amigos pedindo que me enviem o que tenham sobre o folclore venezuelano. Tenho algo mais é muito pouco e também me parece indispensável conhecê-lo o melhor

25 "Me hicieron el ambiente caraqueño que yo quiero tanto y que me hace tanto bien al espíritu"

26 "El viaje a Colombia me hizo mucho bien porque vi la colonia y quisiera ir a buscarla ahora a Venezuela"

possível, pois o povo, por sua própria ignorância das coisas oficiais, conserva muito a tradição e a transmite sem esforço[27] (Parra, 1982, p. 556).

Então, o que era a Venezuela para esta escritora adiantada a seu tempo, que viveu a maior parte de sua vida fora do país? Nasceu em 1889 e chegou a Venezuela em 1891, criou-se na fazenda de Tazón até seu pai morrer em 1990 e a mãe decide sua mudança para a Espanha onde, como María Eugenia Alonso sua personagem de *Ifigenia*, permaneceria em um internato religioso para voltar a Caracas em 1909. Viajaria a Paris em 1924 e já não retornaria a morar na Venezuela. Só faria duas visitas rápidas, uma em 1924, outra em 1928, coincidindo com o movimento dos estudantes contra o ditador.

Durante os anos da sua juventude em Caracas, publicou seus primeiros contos em 1915, seu *Diario de uma caraqueña por el lejano Oriente* na revista *Actualidades*, dirigida pelo escritor Rómulo Gallegos e na revista *La lectura semanal*, dirigida por José Rafael Pocaterra; além disso, ganhou um Prêmio no Concurso de contos do diário *El luchador*, de Ciudad Bolívar. Poder-se-ia dizer que ela tinha uma atividade cultural notável para uma mulher da sua época, mas ainda assim, sai do país. Evidentemente, não sentia poder se desenvolver como escritora naquele país. Chama a atenção que a Venezuela está presente em toda sua obra posterior: os dois romances, as palestras em Bogotá e suas cartas, diferente das primeiras, as que publicou na Venezuela: os contos e o *Diario de una caraqueña*... que se configuram em espaços distantes.

Revisando os romances, as cartas e as palestras, pode-se notar que a Venezuela ansiada por Teresa de la Parra desde o exterior é uma Ve-

27 "Por este correo pienso escribir a algunos amigos pidiendo que me envíen lo que haya sobre folklore venezolano. Tengo algo pero es muy poco y también me parece indispensable conocerlo lo mejor posible, pues el pueblo, por su misma ignorancia de las cosas oficiales, conserva mucho la tradición y la transmite sin esfuerzo."

nezuela situada no passado, tão longe como o passado colonial, ou tão perto como o passado da infância em Pedra Azul. Isto pode nos oferecer algum indício do que pensava da Venezuela contemporânea de sua vida adulta. Sua negativa a falar de política abertamente deixa uma marca importante na sua escrita ficcional, mas sutilmente ao se referir ao passado e procurar reelaborar os valores dos chamados "godos", parece que se opõe ao ditador e à nova classe social enriquecida que o rodeia. Os valores atribuídos aos godos, invocados na sua segunda palestra em Bogotá são o sacrifício pela pátria que significou mortos em batalha; a austeridade, a coragem frente a adversidade, a perda dons bens materiais assumida com firmeza; a capacidade de fazer uma sátira para enfrentar aos inimigos. Também declara que sua família vinha dos godos. Todos esses valores estão de alguma forma na família empobrecida de María Eugenia, em *Ifigenia*, que termina por abdicar em face ao novo poder emergente encarnado em César Leal. Tal como em *Las memorias de Mamá Blanca*, a narradora enaltece a linguagem camponesa de Vicente Cochocho. Em *Ifigenia* há uma ionização da linguagem de César Leal usada no intrincado discurso que pronunciaria no Senado. Porém, a voz de Leal continuava cada vez mais vibrante:

> Ao conjuro do verbo taumatúrgico que num amplo abraço cosmogônico acendera de fé aquela radiante chama, que ardente depois na intensa energia plutônica das reuniões de cúpula épicas brilhou por fim sobre as frentes heroicas, como uma radiante rosa de fogo, ressurgida na Apoteose triunfal de nossa mais pura glória...!
>
> E não prestei mais porque pensei que, na verdade, a minha ignorância era maior que eu imaginava pois, não tinha conseguido pegar o fio de um discurso tão eloquente que, aliás, foi um verdadeiro sucesso no Senado[28] (Parra, 1982, p. 227).

28 "...Al conjuro del verbo taumatúrgico que en un amplio abrazo cosmogónico encen-

Esta cita evidencia a crítica ao poder da escritora. Desta forma, podemos dizer que Teresa de la Parra ansiava uma Venezuela saudosa muito diferente a que era vivida durante a ditadura, com espaços sufocantes para o desenvolvimento da mulher. Frente ao peso da história masculina, era preferível se refugiar no mito da Arcádia, em espaços mais abertos à liberdade feminina e mais alheios ao poder inominável. Assim, é interessante essa preferência pelo mundo rural e pela natureza, ao que outras escritoras posteriores voltariam.

A nostalgia é, segundo José Solanes (1993), uma forma para não deixar de ser. São as imagens do trópico as que atesoira Teresa de la Parra para sentir sua venezuelanidade e, dentro desse trópico, a utopia da convivência do povo com os valores herdados dos seus antepassados, o qual constitui uma forma de identidade. Essas imagens que estão presentes na sua obra têm, como foi evidenciado, um viés autobiográfico. Refletem-se na escrita como parte de um passado feliz ou não tão feliz que pouco ou nada tem a ver com o presente. As escritas da migração se cultivam na memória, indagam numa Venezuela anterior, em valores identitários que reelaboram a história do país para poder se apropriar dele de uma forma renovada, a partir de um olhar distante. Se bem os tempos e espaços de Teresa de la Parra ficam longe de nós por quase um século, suas elaborações do país desde fora podem nos fornecer chaves de leitura para as mais recentes narrativas da migração.

---

diera de fe aquella radiante antorcha, que prendida luego en la intensa energía plutónica de las cumbres épicas, brilló por fin sobre las testas heroicas, como una radiante rosa de fuego, rediviva en la Apoteosis triunfal de nuestra más pura gloria!... Y no atendí más, porque me día pensar que, en realidad, mi ignorancia era mucho mayor de lo que me figuraba, puesto que no había logrado todavía tomar el hilo de un discurso tan elocuente, que dicho sea de paso, fue un verdadero éxito en el Senado."

Referências

LASARTE, Javier. **Tiempo y nación**. Caracas: Fundarte, 1995.

ASCENCIO, Michaelle. **El viaje a la inversa**. (Reflexiones acerca del exilio en la narrativa antillana). Caracas: Fondo Editorial de Humanidades. Universidad Central de Venezuela, 2000.

ALMANDOZ, Arturo. **La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres**. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.

HERNÁNDEZ, Tulio (Org.) **Ciudad, espacio público y cultura urbana**. 25 conferencia de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010, p. 207-223.

CORDOLIANI, Silda. **Pasaje de ida**. Caracas: Editorial Alfa, 2013.

BOSCH, Velia. **Esta pobre lengua viva**. Relectura de la Obra de Teresa de la Parra. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1979.

DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. Teresa de la Parra o la ansiedad del camino. *In:* VVAA, Teresa de la Parra ante la crítica. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980, p. 94-102.

FEBRES, Laura M. **Cinco perspectivas críticas sobre la obra de Teresa de la Parra**. Caracas: Editorial Arte, 1984.

PARRA, Teresa de la. **Obra** (Narrativa, ensayos, cartas). Caracas: Editorial Ayacucho, 1982.

RIVAS, Luz Marina. ¿Qué es lo que traman ellas? Nuestras narradoras. *In:* PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis; GONZÁLEZ, Beatriz (Org.). **Nación y literatura**. Caracas: Editorial Equinoccio, p. 711-728, 2006.

RIVAS, Luz Marina. De Ana Teresa a Ana Teresa, paradigma de un siglo. **Revista venezolana de Estudios de la Mujer**. La historia de las mujeres. Janeiro/junho, v. 15, 2010, p. 201-216.

SOLANES, José. **Los nombres del exilio**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

CAPÍTULO 6

De questões e notícias diversas coisas nas minifições do Frade Navarrete

Violeta Rojo

Existem descrições na ficção que são melhores que aquelas que fazemos em ensaios ou em teoria. Para mim, a mini ficção como categoria literária é como o dragão descrito por Borges:

> tem a capacidade de assumir muitas formas, mas essas são inescrutáveis. Eles geralmente o imaginam com uma cabeça de cavalo, uma cauda de serpente, grandes asas laterais e quatro garras, cada uma com quatro unhas. Ele também fala de seus nove retratos; seus chifres se assemelham aos de um cervo, sua cabeça se assemelha aos de um camelo, seus olhos se assemelham aos de um demônio, o pescoço de uma cobra, a barriga de um molusco, suas escamas se assemelham às de um peixe, suas garras para as da águia, as solas dos pés para as do tigre e as orelhas para as do boi [3] (Borges, 1978, p. 10).

Esta multiplicidade, certamente comum a todas as formas literárias, parece-me ter muito a ver com a mini ficção e suas diferenças entre texto e texto, autor e autor, tempo e tempo. A literatura mais

1 Texto originalmente publicado em espanhol. Disponível em: https://revistascientificas.uspceu.com/microtextualidades/article/download/91/2864/5702

2 Tradução: Danimar López.

3 "posee la capacidad de asumir muchas formas, pero estas son inescrutables. En general lo imaginan con cabeza de caballo, cola de serpiente, grandes alas laterales y cuatro garras cada una provista de cuatro uñas. Se habla asimismo de sus nueve semblanzas; sus cuernos se asemejan a los de un ciervo, su cabeza a la del camello, sus ojos a los de un demonio, su cuello al de la serpiente, su vientre al de un molusco, sus escamas a las de un pez, sus garras a las del águila, las plantas de sus pies a las del tigre y sus orejas a las del buey".

DOI: 10.29327/5418815.1-6

breve é numerosa nas suas expressões e modelos, é formada com partes de outros gêneros, tem várias formas e, acima de tudo, podem ser analisadas de várias maneiras, diferentes e dissonantes, mas não menos corretas.

Este gênero, no sentido de categoria literária, também tem muitos anos. As tentativas de fazer uma história da mini ficção já mostram séculos de antecedentes. Obviamente, como toda literatura, toda arte, toda ciência, todo costume também tem uma tradição, aquela "essência unificadora que silenciosamente une o presente, o passado e o futuro"[4], como Eagleton resume o conceito de Gadamer (Eagleton, 1988, p.48). A literatura mínima antiga é tão diferente de hoje quanto a poesia de Gongora da de Silvia Plath. Porém, assim é a arte, com certeza existem diferenças fundamentais entre uma peça de Praxíteles e uma de Anish Kapoor, mas ambos são esculturas e não é possível pensar na recente sem seguir a tradição da mais antiga e a atual só pode quebrar paradigmas a partir da mais velha.

Portanto, a mini ficção tem tradição, assim como tem história, antecedentes, herança, mas para o nosso gênero, a tradição é fundamental justamente para não respeitar esse devir, seja através da reconstrução, exploração, intervenção, paródia ou parricídio metafórico. E talvez essa fosse uma das características da mini ficção: pegar o que precede e convertê-lo, transmutá-lo para que a mesma história possa ser contada muitas vezes de maneiras diferentes para haver sempre novos e diferentes olhares.

Nosso presente baseia-se as raízes no passado, nos antecedentes. É assim que eu quero falar de um mini ficcionista nascido há mais de 250 anos: o frade John Antonio Navarrete, iniciador do gênero

4 "esencia unificadora que une en silencio el presente, el pasado y el futuro".

na Venezuela. Navarrete foi um escritor formidável que desenvolveu uma vasta obra a partir do trabalho de outros. George Steiner (2016) diz que nós os críticos literários somos parasitos da juba de um leão. Para Navarrete, embora não fosse crítico, foi um parasito que acabou desenvolvendo uma obra que é um leão com uma juba exuberante. Seus textos são um compêndio do que Raúl Brasca (2008) chama de mini ficções do leitor; David Lagmanovich (2010), textos expurgados; Lauro Zavala (2004), contos dispersos e Laura Pollastri(2008), relatos de peças compiladas, entre os vários nomes que lhe foram dados pelos autores que estudaram o fenômeno.

Juan Antonio Navarrete tem uma vida de novela, mas não fictícia. Nasceu o 11 de janeiro de 1749 em Guama, Yaracuy. Guama tem hoje 25.000 habitantes, então você pode imaginar que no século XVIII seria uma vila escondida no interior da Venezuela. Mas, esta pequena população, cuja atividade econômica mais importante é e tem sido a cestaria, é chamada de Atenas de Yaracuy, devido ao seu alto percentual de diplomados universitários. Os pais de Navarrete morrem quando ele era ainda uma criança e quem cuida dele e seus irmãos é o seu tio sacerdote, o doutor Juan Joseph Lorenzo de Borges Mendez, que era Cânone PhD da Universidade de Caracas. Isso levou que eles se mudarem à capital, iniciarem estudos e, é claro, o uso de hábitos.

John Antonio Navarrete, ainda não era frade quando recebeu um diploma de bacharelado da Universidade de Caracas em 1767. Foi para Santo Domingo e em 1770 ele entrou na Ordem Franciscana. Na Universidade Primada de las Índias fez o doutorado e na mesma universidade permaneceu como Leitor de Artes, Filosofia e Teologia Sagrada. Em seguida, ele vai para Porto Rico e depois retorna para Caracas. Ali, este homem que pela bibliografia que manuseia podemos inferir que sabe espanhol, latim, grego, italiano, francês e inglês,

permaneceu na magnífica biblioteca do Convento Franciscano até sua morte em 1814. Durante esses quarenta anos, o frade Navarrete dedicou-se a ler todos os livros que podia e a tomar notas "com uma caligrafia fina, firme e extraordinariamente clara, num papel de bela filigrana: às vezes de um touro, às vezes de um cavaleiro armado, às vezes de um cavaleiro indefeso"[5], diz José Antonio Calcaño (Calcaño, 1962, p. XIV).

Essas anotações foram deixadas em um manuscrito muito voluminoso, que só foi publicado de forma fragmentada em 1962 e na íntegra em 1993. Este livro é Arco de Letras e Teatro Universal, escrito entre 1800 e 1814 e cujo subtítulo relata: "Sobre pontos, questões, notícias, experimentos, segredos, eventos e várias coisas pertencentes a várias ciências, artes, faculdades, assuntos e matérias de outras classes"[6]. Era de todos os tipos o conhecimento deste estudioso, conhecido em anatomia, apicultura, astrologia, astronomia, botânica, ciências, direito civil e eclesiástico, dialética, filosofia, geografia, história, lexicografia, liturgia, lógica, matemática, mecânica, medicina, meteorologia, navegação naval e aérea, poesia, religião, relojoaria, retórica e teatro, entre outros.

Ele escreveu muitos livros, alguns dos quais se perderam. Dos que alcançamos a ter, podem ser textos muito curtos que dão título para a compilação "Arco das Artes e Teatro Universal". Neste livro, Navarrete faz verbetes em que resume conceitos, personagens e situações que encontra. Em todos os verbetes, coloca a referência do que leu e em alguns vincula a outros livros ou a outros de seus arquivos e, sobretudo,

5 "con letra menuda, firme y extraordinariamente clara, en un papel de hermosas filigranas: a veces de un toro, a veces de un jinete armado, a veces de un jinete inerme".

6 "De puntos, cuestiones, noticias, experimentos, secretos, sucesos y varias cosas pertenecientes a diversas ciencias, artes, facultades, asuntos y materias de todas clases".

não para de expressar sua opinião clara sobre o assunto. Desnecessário dizer que é possível que muitas das entradas sejam inventadas.

Porque Navarrete não queria apenas mostrar o seu conhecimento, mas também gostava de escrevê-lo. Os títulos das diferentes partes de seu livro são literários: "Sol mais lucente", "O jogo de paz e guerra", "Curioso tratado da roda da fortuna", "Guia para a inteligência de outros poetas", para dar alguns exemplos.

A paixão de Navarrete pela palavra é tal que conta que sofreu em criança uma febre que pôs em perigo a sua vida, mas foi curado graças ao cartão de Santo Domingo para a febre:

> ...ab omni febre & malo te defendat... Sanctum est remedios salutis... Jesus te sanet... tenebatur magnis febribus ... dissisit eam febris... Jesus... in ea conservet & sanet... & liberet te ab hac infirmitate & doloribus... amen (Polo, 1827, p. 42).

Reparem na fé que este homem tinha na palavra, que quarenta anos depois dos acontecimentos, sendo um senhor culto e conhecedor de todas as teorias médicas de seu tempo, ainda pensa que foi a oração de São Domingo que o salvou. E para mim não se trata de fé, de evitar "atirar-se ao colo da ciência moderna" e preferir alternativas que "já a seu tempo provocam rejeição e zombaria" como diz o historiador Elías Pino (2009, p. 75), mas de fato que palavras salvam mais do que a ciência.

Navarrete, como já falei, vai fazendo resumos do que leu, reinterpretando e narrando mais uma vez. Por exemplo, em "Livros fatais":

> É assim que chamam aqueles três livros sibilinos, a que se refere Aulio Gelio, permaneceram sem serem queimados dos 9 que ele se ofereceu para comprar do soberbo Rei Tarquínio, a velha hospedadora a que se referia o referido Aulo Gelio. E como esses três livros ficavam guar-

> dados em armários romanos e ocorriam nas consultas que faziam aos seus deuses imortais (fabulosos), pois ali estavam contidos os destinos romanos e costumavam ser fatais, daí o nome de Livros Fatais, mesmo desde a mesma voz fato que significa: destino, estrela ou planeta[7] (Navarrete, 1993, p. 300).

Mas não fala apenas de tudo o que leu, o frade inventa jogos sobre os quais dá instruções, ou cria um sistema de adivinhação do futuro, embora diga que sua roda da fortuna deve ser para entretenimento e não para dar por certo, porque caso contrário, será superstição e isso é proibido pela igreja.

E esse detalhe já nos diz muito sobre Navarrete. Embora pareça que leva em conta os sagrados ensinamentos e que é um homem devoto, seu lado lúdico, iconoclasta e brincalhão está sempre presente. Por um lado, ele lê tudo o que encontra sobre todos os assuntos, por outro, seus textos oscilam entre a fé, a ciência, a superstição, o pequeno estilete com o qual ele ri das perguntas sérias. Em suma, é um enciclopedista que vê as coisas com humor como, por exemplo em: "Peo ou pedo": "Deus dos Ventos do Ventre. Está esquecido no Dicionário das Fábulas, e trata dele de forma ampla o Moreri, hoc verbo Pedo"[8] (Navarrete, 1993, p. 569).

Quando penso em mini- tradições ficcionais e leio sobre um homem erudito que passou a vida em uma biblioteca e escreveu sobre o que leu, não consigo parar de pensar em Jorge Luís Borges. É por

7 "Así llamaban aquellos tres libros sibilinos, que Aulio Gelio refiere, quedaron sin quemarse en los 9 que le ofrecía a comprar al soberbio Rey Tarquino la Vieja Huéspeda que refiere el dicho Aulo Gelio. Y como dichos tres libros fueron guardados en los armarios romanos y a ellos ocurrían en las consultas que hacían a sus dioses inmortales (fabulosos), porque allí se contenían los Fatos Romanos y éstos solían ser fatales, de aquí vino el llamarse Libros Fatales, aun de la misma voz fato que significa: hado, estrella o planeta."

8 "Dios de los Vientos del Vientre. Se echa de menos en el Diccionario de las Fábulas; y trata de él latamente el Moreri, hoc verbo Pedo".

isso que Navarrete acaba me parecendo um personagem borgiano e não é difícil para mim pensar nele, na Biblioteca de Babel. Para mim, o frade passou a vida em uma biblioteca, ou seja, no universo, uma biblioteca infinita, iluminada e sem fim que sempre existiu ab aeterno. O frade, "obra do acaso ou de demiurgos malévolos" (Borges, 1974, p. 465), viajava na juventude, peregrinava em busca de livros e terminava os dias sem saber decifrar o que escrevia. O frade tentou escrever um livro que, como a Biblioteca, "englobasse todos os livros"[9] e ser o seu "tesouro intacto e secreto"[10] (Borges, 1974, p. 468), este "Homem do livro" tentou escrever um livro que fosse "a figura perfeita e compêndio de todos os outros"[11] (Borges, 1974, p. 468).

Steiner fala de colaborações entre artistas que vivem no mesmo momento, mas também distingue entre as "presenças eletivas" que os autores reconhecem como influências em seus trabalhos, sejam eles colegas, críticos, amigos, rivais, "aquelas outras vozes dentro dele que pode dar até o ato criativo mais complexo, devido ao seu caráter solitário e inovador, uma trama comum e coletiva"[12] (Steiner, 2001, p. 92). Mas o que me faz pensar sobre os ecos de Navarrete em Borges (e vice-versa) é em uma coisa impossível de provar. O que estou considerando é a existência de vasos comunicantes entre escritores que nunca se conheceram ou se pressagiaram, aquela relação tênue ou forte que só os leitores podem perceber por como alguns textos separados por quilômetros, séculos e sociedades diferentes ressoam em nós. A questão é que existe um canal subterrâneo que liga os textos mínimos des-

9 "abarcaba todos los libros".

10 "tesoro intacto y secreto".

11 "la cifra y compendio perfecto de todos los demás".

12 "esas otras voces en el interior de las suyas que pueden dar incluso al acto creativo más complejo, por su carácter solitario e innovador, una trama común, colectiva".

ses dois homens que nada têm em comum além do amor pela leitura e pela escrita. Borges provavelmente nunca conheceu Navarrete, mas a tradição de Navarrete de escrever textos muito curtos expurgados de textos maiores está lá, inevitavelmente ligando-se aos contos curtos e extraordinários, aquela antologia seminal da literatura muito breve, em que fragmentos são tomados das principais obras, eles são reescritos e tornam-se mini ficção. E ao vincular-se com Borges, as obras de Navarrete se vinculam muito com todos os que estão escrevendo mini ficções intertextuais ou letradas em nosso continente. Então, existe uma tradição óbvia e reconhecida e outra na qual leitores reconhecem essa tradição tácita, invisível, não textual, entre outros autores que se desconhecem.

A ligação de Navarrete com Borges já havia sido vista pelo escritor venezuelano José Balza em seu estudo sobre *Arca de Letras*..., que fala sobre "Classificações borgianas, dicionários que remetem ao impossível, exatidão e fantasia, conhecimento"[13]. Para Balza, essa mistura de realidade transfigurada "pela escrita (ou fantasia) torna-se uma história. O Padre Navarrete pode ser um puro pioneiro dos contos venezuelanos"[14] (Balza, 2008, p. 92-93).

Vamos ver um exemplo:

> ORÍGENES
>
> Era filho de Santo Leônidas, mártir, e se castrou pelo amor à castidade, iluminado com aquele Julgamento de Jesus Cristo por São Mateus, 19, 12 Sunt qui se ipsos castraverunt propter Regnum Coelorum, entendido literalmente. Ele era muito santo e muito culto nas Sagradas Escri-

13 "Clasificaciones borgeanas, diccionarios que remiten a lo imposible, exactitud y fantasía, conocimientos".

14 "por la escritura (o la fantasía) se convierte en cuento. El padre Navarrete podría ser un puro precursor del cuento venezolano"

> turas. Em vez disso, ele queria, porque o nefasto etíope a quem eles iam forçá-lo não consentia em incensar um ídolo. Foi um cristão e sacerdote exemplar que exortou os mártires, embora depois se diga que escreveu heresias e não fez penitência pelo pecado de ter enfurecido o ídolo. [...] Ele afirma ter sofrido muito pela fé católica. Mas os julgamentos do Altíssimo são muito profundos e inevitáveis...[15] (Navarrete, 1993, p. 497).

José Balza, no ensaio citado acima, refere-se ao caráter "plagiário" e reescritura dos textos de Navarrete. A mesma coisa que em teoria da literatura muito breve se chama apropriação e reescrita de mini ficções do leitor. Para Balza, Navarrete não funciona como copista, mas pega no original e realiza uma obra de transformação, da qual nasce "outra originalidade". E nessa mudança, acrescenta, o texto original muda para outros "que ninguém previu ou o incita a novidade da metamorfose" (Balza, 2008, p. 113). A isso, acrescentaria, que a distância temporal faz com que o leitor realize outro tipo de metamorfose, já que lemos os textos de forma diferente.

Isso é evidenciado na leitura bem-humorada que é muito fácil de fazer:

> ANTICRISTO
>
> Dele trata algum tempo a Alapide no volume dos profetas mais velhos. Ele vai reinar três anos e meio, de acordo com este Tempus, et tempora et dimidium temporis [...] Sua morte será passado o carnaval, o primeiro dia da Quaresma, porque nós, como dizem Lactancio e Santo

15 "ORIGENES. Fue hijo de San Leónidas, mártir, y se castró por el amor a la castidad, encendido con aquella Sentencia de Jesucristo por San Mateo, 19, 12 Sunt qui se ipsos castraverunt propter Regnum Coelorum, entendiéndolo literalmente. Fue muy santo y muy erudito en las Sagradas Escrituras. Quiso más bien, por no consentir el nefando de un etíope a que atado le iban a obligar, incensar a un ídolo. Fue cristiano y sacerdote ejemplar que exhortaba a los mártires, aunque después se dice que escribió herejías y que del pecado de haber incensado el ídolo no hizo penitencia. (...) Se asegura haber padecido mucho por la fe católica. Pero los juicios del Altísimo son muy profundos e inexorables".

> Anselmo, nós ressuscitaremos o mesmo dia em que Cristo foi ressuscitado. E São Jerônimo diz que passarão 45 dias desde a morte do Anticristo, até o dia do Juízo em que devemos ressuscitar, que são 45 dias até o dia da Páscoa da Ressurreição [...] O Anticristo proibirá sob pena de morte nomear o nome de Jesus e Maria. (Navarrete, 1993, p. 100).

E justamente essa nova leitura, ou essa ressignificação que os leitores modernos fazem é o que mais me lembra a mini ficção. O que é conceito, Navarrete (ou nós) o convertemos em narração; o que é hagiografia acaba parecendo algo; o drama acaba sendo uma sutileza, sendo informação da época, tem reviravoltas que em nossa época parecem outras. Eu coloquei essa entrada de exemplo: "ROMA. No tempo de Vespasiano, o Menor, tornou-se tão infectado com idolatrias que dentro de suas paredes autores contam até trinta e dois mil falsos deuses"[16] (Navarrete, 1993, p. 589). Ou mesmo os ecos arreolianos de: "ALMAS. Alguns, após condenados ao inferno, saem ao mundo em certos lugares por disposição divina como exemplo de vida"[17] (Navarrete, 1993, p. 99).

George Steiner faz uma análise muito sedutora da "ansiedade por influência" (para usar o termo de Harold Bloom). Isso implica que a obra de arte é produzida sob as pressões distorcidas e reativas de obras anteriores e contemporâneas (Steiner, 2001). O que Steiner suscita é uma perspectiva de angústia, pensando que suas obras serão o germe de novas criações. Obviamente, não temos provas de que Navarrete tenha sofrido essas angústias, mas não consigo parar de pensar no quanto poderia ter sido divertido que o frade se preocupasse, ou

16 "ROMA. En tiempo de Vespasiano el Menor, llegó a estar tan infecta de idolatrías, que entre sus muros no más cuentan autores hasta treinta y dos mil dioses falsos".

17 "ALMAS. Algunas después de condenadas al infierno salen a penar al mundo en ciertos lugares por divina disposición para escarmiento de los vivos".

melhor ainda, desfrutasse de a possibilidade de seus textos serem lidos ou ressignificados posteriormente. Talvez bem compreendido ou mal compreendido. Talvez seu nêmesis tenha se transformado em heróis e vice-versa por meio da interpretação narrativa de suas entradas:

> ESPINOSE
>
> É o que chamam a seita dos infames capangas de Benito Espinosa, natural de Amsterdã e autor da renovação do ateísmo, ano de 1670 e cuja morte foi na Holanda em 1677, antes de completar 44 anos. Judeu de nascimento e mais tarde cristão. Mas ultimamente apóstata de ambas as religiões e despertou o erro dos epicuristas, ensinando que se pode continuar apenas com o exterior e a religião que se deseja e que não importa se esta ou aquela é seguida internamente. [...] Proibiu que algum ministro Eclesiástico se apresentasse durante sua doença, para que sua consciência não o perturbasse[18] (Navarrete, 1993, p. 271).

É evidente que agora lemos Navarrete (e muitos outros escritores) em um sentido diferente daquele em que foram pensados. Eagleton já afirma que "ler é sempre equivalente a reescrever"[19] (Eagleton, 1988, p. 11). Imagine todas as leituras que podem ser feitas (literárias, psicológicas, religiosas, anatômicas) de:

> MONSTRO
> Na França havia um, que já estando em idade adulta, por ter duas ca-

18 "ESPINOSISMO. Así llaman a la secta de los infames secuaces de Benito Espinosa, natural de Amsterdam y autor de la renovación del ateísmo, año 1670 y cuya muerte fue en Holanda año 1677, antes de cumplir 44 años de edad. Judío de nacimiento y después cristiano. Pero últimamente apóstata de una y otra religión y suscitador del error de los epicúreos, enseñando que se puede seguir con solo el exterior y la religión que se quiera y que nada importa que interiormente se siga ésta o aquella. (...) Prohibió que le entrase en su enfermedad cosa de Ministro Eclesiástico, para que no le turbaran la conciencia."

19 "leer equivale siempre a reescribir".

> beças, sabia-se que tinha duas almas pelas várias operações da vontade, que é a regra mais segura que o nosso Doutor Sutil dá, para saber se existem duas almas, isso é para observar se existem diferentes intelecções e diferentes volições. Porque sendo assim, seguramente deve ter duas almas. Nesse monstro foi experimentado que uma parte (porque tinha duas cabeças) se manifestou querendo o que a outra não queria. Um queria viver casto e continente; o outro não queria viver em continência. Um comia muito, o outro pouco; e este que comia pouco reclamava que se sentia oprimido e abusado pela quantidade de comida do outro. Em tais monstros, cada cabeça deve ser batizada, com uma ação diferente; não apenas um; porque a duas almas correspondem dois batismos[20] (Navarrete, 1993, p. 435).

Pode parecer um pouco irreverente chamar monstro à mini ficção, mas é que enquanto isso pode ser um eco, reverberação, fantasma ou ressonância de outros textos, também tem algo de animal fantástico, de dragão Borgiano ou de uma anfisbena, a serpente de duas cabeças, das quais podemos supor que também tinha duas almas e que precisa de maneiras diferentes de vê-la. Mas também é Ouroboro que se morde o próprio rabo; é a Fênix que renasce em cada leitura; é Cérbero que exige que façamos nossa parte para nos deixar passar; é de natureza dupla, como o hipogrifo ou o Ictiocentáuro; é Quimera, híbrido em seu corpo de cabra, cauda de dragão e cabeça de leão; é Bahamut que sustenta nossos estudos; É Burak, cavalo resplandecen-

20 "MONSTRUO. En Francia hubo uno, que siendo ya de edad adulto, como tenía dos cabezas, se conocía que tenía dos almas por las diversas operaciones de la voluntad, que es la regla más segura que da Nuestro Sutil Doctor, para conocer si hay dos almas, esto es observar si hay diversas intelecciones y diversas voliciones. Porque en habiendo esto, precisamente ha de haber dos almas. En dicho monstruo se experimentaba, que una parte (porque tenía dos cabezas) manifestaba querer lo que el otro no quería. El uno quería vivir casto y continente; el otro no quería vivir en continencia. El uno comía mucho, el otro poco; y éste que comía poco, se quejaba de que se sentía gravado y pesado por la mucha comida del otro. En tales monstruos se debe dar el bautismo a cada cabeza, con distinta acción; no una sola; porque a dos Almas corresponden dos bautismos".

te; é um Centauro harmonioso e heterogêneo, é a Crocota que tudo digere e a Leucrocota que "imita suavemente a voz humana"[21] (Borges, 1978, p.182), é o erudito pássaro Garuda-purana que "declara ao homem a origem do universo"[22] (Borges, 1978, p. 78). Em suma é um animal mitológico que merece os muitos estudos diferentes que você pode fazer, cada um com sua visão, as diferenças nós lhe daremos, com as abordagens divergentes e opostas que merece essa estranha criatura, conhecida, novo, ancestral, híbrida e que muda à qual dedicamos tantas palavras.

Referências

BALZA, José. Una imagen: Juan Antonio Navarrete. *In:* **Pensar a Venezuela.** Caracas: Bid&Co, 2008.

BORGES, Jorge Luis. La Biblioteca de Babel. *In:* **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luis. **El libro de los seres imaginarios**. Buenos Aires: Emecé, 1978.

BRASCA, Raúl. Del préstamo a la apropiación: lo apócrifo como recurso en la escritura de microficciones. *In:* **El cuento en red**, 20, 2009. Disponível em: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=400.

EAGLETON, Terry. **Una introducción a la teoría literaria**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

LAGMANOVICH, David. Brevedad con B de Borges. *In:* Pollastri, Laura (Org.). **La huella de la clepsidra**. El microrrelato en el siglo XXI. Buenos Aires: Katatay, 2010.

NAVARRETE, Juan Antonio. **Arca de Letras y Teatro Universal**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1962.

21 "remeda con dulzura la voz humana".

22 "declara a los hombres el origen del universo".

PINO ITURRIETA, Elías. Salud y enfermedad en el siglo XIX: pistas para su estudio. *In:* **Revista de la Sociedad Venezolana de Historia de la Medicina**, n. 58, 2009. Disponível em: http://revista.svhm.org.ve/ediciones/2009/1-2/?i=art11.

POLLASTRI, Laura. El microrrelato en la literatura argentina: el magisterio borgiano. *In:* **Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de literatura**. Literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata: Centro de Letras Hispanoamericanas-Universidad Nacional de Mar del Plata, CD ROM, 2008.

POLO, Juan Bautista. **Aparición y milagros de la prodigiosa imagen del patriarca Santo Domingo de Soriano**. México: Imprenta del Águila, 1827.

STEINER, George. **Gramáticas de la creación**. Madrid: Siruela, 2001.

STEINER, George. Estamos matando los sueños de nuestros niños. Entrevista con Borja Hermoso. El País, Madrid, 01/07/2016. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/29/babelia/1467214901_163889.html

ZAVALA, Lauro. Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. *In:* **Revista de Literatura**, LXVI, 131. Madrid, 2004. Disponível em: http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/138/149).

CAPÍTULO 7

Linhas para um rosto

Maylén Sosa

Em diferentes artigos e entrevistas, Eugenio Montejo faz alusão a uma série de ideias que podem servir de chave para iniciar uma imersão no seu imaginário poético, referimo-nos à relação entre linguagem e identidade, ao vínculo entre vida e poesia, à visão da arte como religião e também à concepção da força mítica da palavra poética.

Num artigo que leva o significativo título de "Poesia, identidade e língua nativa" destaca a proximidade entre a fala de um lugar e as pessoas que convivem com essa língua no dia a dia: "Nós que nascemos aqui fomos criados à imagem e semelhança de suas palavras e o sotaque com que as palavras soam nesta terra"[2] (Montejo, 2002, p. 46), distanciando-se de qualquer concepção da poesia como verbo separado da história imediata e das próprias tonalidades que cada território impõe aos seus falantes, o poeta se insere no corpo materno-religioso de um conjunto de signos onde será estabelecido um vínculo de estabilidade amorosa e de raízes afetivas.

Em outro momento, ele explicará, comentando sobre à crítica e poeta alemã Hilde Domin, que "o verdadeiro compromisso do poeta [é] a busca reveladora de sua identidade"[3] (Montejo, 1999, p. 297), entendendo assim que é a descoberta da identidade profunda que comporta a iniciação na palavra poética, aspecto que é posteriormente

1 Tradução: Jesús Arellano.

2 "Quienes aquí nacimos hemos sido creados a imagen y semejanza de sus palabras y del acento con que en esta tierra suenan las palabras".

3 "el verdadero compromiso del poeta [es] la búsqueda reveladora de su identidad".

DOI: 10.29327/5418815.1-7

ampliado no artigo sobre o poeta chileno Gonzalo Rojas: "O homem é, então, fatalmente escuro. Só pelo relâmpago do poema é possível, quando se concretiza, vislumbrar algo da clareza que é como dizer a identidade de quem o escreve, ao mesmo tempo que pode servir para iluminar a identidade de quem o lê."[4] (Montejo , 2001, p. 234-235), fala-se da vida como um percurso pelo qual se avança da cegueira fatal de si, mas através da poesia, quando consegue conter um "peso", projeta uma luz sobre os traços que eles permanecem nas sombras do criador, revelando assim sua verdadeira natureza.

A ligação entre a vida e a poesia é outro aspecto incontornável dentro deste pensamento poético, como áreas que se interpenetram e se complementam. Afastando-se novamente da ideia de poesia pura, como escrita abstrata que se deleita no encobrimento do elemento subjetivo, Montejo afirmará que "os dados biográficos participaram [na sua obra] como uma realidade, como uma constância"[5] (*apud* Ortega, 2001, p. 7), fato que Américo Ferrari destaca ao apontar que os núcleos de sentido que aparecem em sua poesia "têm em comum serem objetos de uma experiência direta da vida na terra e marcados por um forte cunho emocional"[6] (Ferrari, 2004). Desse modo, nos deparamos com o todo de uma escrita que não nega nem esconde as circunstâncias vitais, mas as esclarece como elemento constituinte da criação, como enredo indispensável tanto para a construção poética quanto para a expressão de verdades profundas.

---

4 "El hombre es, pues, fatalmente oscuro. Sólo mediante el relámpago del poema se logra, cuando se logra, atisbar algo de la claridad que es como decir la identidad de quien lo escribe, a la vez que puede servirnos para columbrar la de quien lo lee".

5 "el dato biográfico ha tomado parte [en su obra] como una realidad, como una constancia".

6 "tienen en común el ser objetos de una experiencia directa de la vida en esta tierra y el estar marcados por una fuerte impronta emocional".

A visão da arte como território religioso está intimamente ligada à ideia da palavra como signo imbuído de uma força mítica. Da afirmação específica de que "Poesia é a última religião que nos resta"[7] (Montejo, 2001, p. 238), Montejo delimitará o ambiente histórico em que a poesia se vislumbra como espaço sagrado:

> Diante da crescente desvalorização da linguagem em benefício da mentira política ou publicitária, quando as pessoas andam de um lado e as palavras do outro, que espaço tem para nos convocar a verdade que pode ser tão legítima quanto o do poema? Diante do chamado fundamentalismo do dinheiro como religião exclusiva contemporânea, que outra religião poderia resgatar o homem contemporâneo senão a poesia?[8] (Montejo, 2001, p. 238).

As categorias "verdade" e "legitimidade", quando associadas ao exercício da criação poética, permitem aproximar-nos de outros espaços de religiosidade, nos quais o homem se volta para o essencial, para o qual a poesia tem o poder de convocar, invocar esse tipo de magia ou religião que nos reconcilia conosco e com o meio ambiente, razão pela qual a palavra poética se nos apresenta como um território sagrado através do qual o homem pode acessar novamente o espiritual e o transcendente.

Desse modo, em um mundo atormentado por separações, rupturas e solidão, a poesia se revela a nós como um lugar de reconciliações, a partir do qual: "A magia do mito como uma história verdadeira constitui um elemento fundamental da arte de nosso continente"

7 "La poesía es la última religión que nos queda".

8 "Ante la creciente devaluación del lenguaje en beneficio de la mentira política o publicitaria, cuando las gentes andan por un lado y las palabras por otro, ¿de qué espacio dispone la verdad para convocarnos que pueda ser tan legítimo como el del poema? Ante el llamado fundamentalismo del dinero como exclusiva religión contemporánea, ¿qué otra religión podría rescatar al hombre contemporáneo sino la poesía?".

(Martins, 1990, p. 8), fecha-se assim o círculo, ao assinalar a identificação com um território em que a legitimidade do mítico como verdade nos reconecta com a identidade profunda, sustentada na visão do poeta como quem "ao falar, faz com que as coisas se ponham em pé. Este último é impossível sem a força mítica da palavra" (p. 8).

Como traços gerais que articulam os diversos sistemas de significação presentes nesta poesia, os componentes acima mencionados, funcionam como fundamentos que sustentam a conformação de várias coordenadas simbólicas e semânticas. Partindo da proximidade profunda com o mundo clássico, suas referências e preceitos, Montejo remete a uma nova visita a personagens como Orfeu ou Ulisses, que das suas páginas vão emanar novos significados, tanto sobre a sua natureza quanto sobre o ambiente hostil em que o poeta os coloca: nossas cidades atuais.

Estes funcionarão em sua obra como figuras análogas que cantam na solidão e revelam a essência de um pensamento que assume a orfandade do poeta no mundo contemporâneo, pois como afirma o autor, dando continuidade ao pensamento do colombiano Nicolás Gómez Dávila[9], a segunda metade do século XX é "o espaço mais vazio para a poesia"[10] (Montejo, 1983, p. 16), portanto, o lugar do poeta é um espaço sombrio, marginal e compartilhado com poucos.

Sobre este tempo alheio à arte, Montejo salienta que "estamos agora atravessando um vasto cone de sombra onde a poesia não tem aquela atenção privilegiada que teve no passado"[11] (Ortega, 2001, p.

9 Nicolás Gómez Dávila é um filósofo colombiano (1913-1994) conservador e católico. Grande parte de seu trabalho gira em torno do "reaccionismo". Sua forma literária é o escólio e publicou *Textos* (1959), e *Escolios a un texto implícito* I e II (1977).

10 "el más huero en espacio vital para la poesía".

11 "estamos ahora atravesando un vasto cono de sombra donde la poesía no tiene esa primera y privilegiada atención que tuvo en el pasado".

11), como duas forças opostas se expressam por um lado, a arte e, por outro, o materialismo vigente em nossos dias: "se olharmos de perto o final do milênio, testemunharemos o radicalismo de duas religiões: a religião do dinheiro, por um lado e a religião da poesia e da arte, por outro"[12] (Ortega, 2001, p. 12), como defensor da tradição artística, o autor tenderá a resistir ao materialismo extremo que prevalece atualmente, diante do qual as figuras clássicas se apresentam como símbolos de valores mais transcendentes e essenciais.

Por outro lado, a percepção de tempo que se reflete nesta poesia é a de um tempo circular, prolífico em simultaneidades, em que passado, presente e futuro convergem como linhas que se cruzam permanentemente. Por isso, não é de estranhar que seus versos se articulem constantemente em torno de visões sobre a noção de tempo e sua passagem. Para Montejo "o tempo é o verdadeiro sangue do autor"[13] (*apud* Antillano, 1999 p. 83), no sentido de que cada criador é infalivelmente marcado pela passagem do tempo, pela mudança dos tempos e pela sucessão de experiências:

> Dar expressão a um certo tratamento mítico do tempo, como creio percebê-lo na psicologia do nosso povo, segundo influências que vêm dos povos pré-colombianos e dos africanos que se integraram no novo mundo. Mais do que uma linearidade, o tempo é por eles percebido de forma circular, de forma que o passado e o futuro muitas vezes se misturam[14] (Montejo *apud* Antillano, 1999, p. 83).

12 "si miramos bien el fin del milenio, asistimos al radicalismo de dos religiones: la religión del dinero, por un lado y la religión de la poesía y del arte, por el otro".

13 "el tiempo es la verdadera sangre del autor".

14 Dar expresión a cierto tratamiento mítico del tiempo, tal como creo percibirlo en la psicología de nuestra gente, según influjos que provienen de los pueblos pre-colombinos y de los africanos que se integraron al nuevo mundo. Más que como una linealidad, el tiempo es percibido por ellos en forma circular, de modo que el pasado y el futuro a menudo se mezclan.

Urdido a este aspecto temos a noção também recorrente de morte, mas corporificada de diferentes formas durante o curso evolutivo e progressivo das obras, assim em seus "primeiros poemas a expressão angustiada da morte ganhou maior revenda e a mais recentes, em vez disso, eles recriam o assunto de outra perspectiva onde a idade deixa sua marca"[15] (González, 1999, p. 17).

O cósmico pode-se afirmar como um dos elementos mais essenciais desta poesia, pois funcionará como força geradora de uma consciência de amplitude, dentro da qual se propõe a coexistência de matérias de diferente substância e temporalidade: o homem, a pedra, as árvores, as estrelas. Cada um possui um ritmo vital que os distância, mas também os aproxima.

Rivera expressa a proximidade de Montejo com a tradição da poesia cósmica de origem nietzschiana, o autor encarnando ao "poeta moderno [que] propôs um retorno aos ritos e festivais antigos em que as forças telúricas eram invocadas, no que o homem e a terra eram uma coisa viva"[16](Rivera, 1986, p. 42), entretanto, essa busca de conexão não se dá de forma mágica ou misteriosa, como aponta Ferrari, uma vez que: "a relação com o terrestre, inocente, espontâneo e imediato no rio, na árvore [...] é ambígua e midiatizada nele, é algo que ele tem que aprender, conquistar e construir. A união mística com a terra [...] não se dá nele, mas de forma precária, fugidia, fragmentária"[17] (Ferrari, 2004).

---

15 "primeros poemas la expresión angustiosa de la muerte cobraba mayor resalte y los más recientes, en cambio recrean el tema desde otra perspectiva donde la edad marca su impronta".

16 poeta moderno [que] se ha propuesto un regreso a los ritos y fiestas antiguas en los que se invocaban las fuerzas telúricas, en los que hombre y tierra eran una sola cosa viviente.

17 La relación con lo terrestre, inocente, espontánea e inmediata en el río, en el árbol [...] es en él ambigua y mediatizada, es algo que él tiene que aprender, conquistar y construir. La unión mística con la tierra [...] no se da en él sino de manera precaria, fugitiva,

A presença das cidades, como espaço de conflito, de ruptura, de orfandade, é outro aspecto central desta literatura. Ao apontar o escritor como sujeito de um mundo lento, agrário, pré-petroleiro, é possível perceber a fratura interna que supõe ser testemunha da mutação dos lugares da infância, espaços que, no entanto, persistem na memória e na escrita: "minha infância foi exposta aos ritmos e costumes de origem agrícola que prevaleciam na maioria das pessoas daquela época"[18] (González, 1999, p. 16), refere-se à Venezuela dos anos vinte, que testemunhou o aparecimento do petróleo, e que mais tarde desaparecerá para se assemelhar a outras cidades do século XX: "aeroporto após aeroporto, suas linhas [as desta cidade moderna] repetem-se para nós idênticos onde quer que cheguemos, com sua pressa feroz e fervores mecânicos"[19] (Montejo, 1983, p. 15).

Como espaço de disputa em que somos obrigados a habitar, as cidades serão para este autor marcos referenciais, numa concepção literária que, ao contrário dessas cidades, tende "sempre à procura do equilíbrio"[20] (Ramírez, 2008).

Por fim, o que designamos por "símbolos" ou "mistérios naturais" vem combinar uma série de elementos que articulam uma visão profunda e complexa da natureza, ligada às ou após linhas de significação previamente enunciadas, referentes a aspectos cósmicos e temporal dessa poesia.

---

fragmentaria.

18 "mi infancia tuvo a la vista los ritmos y las costumbres de procedencia agrícolas que prevalecían en gran parte de la gente de entonces".

19 "aeropuerto tras aeropuerto, sus líneas [las de esta ciudad moderna] se nos repiten idénticas dondequiera que lleguemos, con su prisa feroz y sus hervores mecánicos".

20 "siempre a la búsqueda de un equilibrio".

Árvores, pedras, animais como pássaros, galos, cavalos, aranhas e cigarras, passam a configurar, nesse sistema poético particular, um alfabeto de símbolos naturais por meio do qual o escritor revela sua visão do enigma da vida e seus signos díspares e múltiplos. A coroação do galo será o elemento de ponte, que energiza e transmuta o reino do natural ao urbano, porque na poesia de Montejo "os cantos do galo ainda se ouvem, mas são ouvidos porque [ele] [os ouviu] na [sua] infância"[21] (González, 1999, p. 11), e assim se observa como "a cidade começa onde termina o canto dos galos"[22] (p. 11).

Estes cinco fios significativos funcionaram como chaves ou sinais que conduzem esta leitura da poesia que, desde os anos sessenta, configura Montejo: os clássicos, o tempo, o cósmico, as cidades e os mistérios naturais permitem-nos estudar uma textualidade que tenta resgatar das margens da cultura para se reconectar e redescobrir os significados ocultos ou subjacentes dos espaços modernos.

No entanto, as linhas de exploração pelas quais aspiramos mostrar novos sentidos na obra do venezuelano são: os clássicos, que, embora tenham sido revisados em algumas obras, nesta pesquisa serão analisados a partir da recontextualização e reinserção no presente, desde a ressignificação feita pelo poeta a partir de suas pulsações poéticas próprias, os mitos indígenas de "Manoa" e "El Dorado", entendidos como linhas de fuga significativas para a contemporaneidade materialista, por defenderem uma revalorização de um passado e de uma tradição americana que vivifica reformular o presente. A natureza, agora mais profundamente registrada como campo de mistério e identificação, vestígio de um passado, mas, ao mesmo tempo, como

21 "todavía se oyen los cantos del gallo, pero se oyen porque [él] los [oyó] en [su] infancia".

22 "la ciudad comienza donde termina el canto de los gallos".

sentido multiforme que nem sempre mostra a mesma face, os diálogos intertextuais que essa escrita traça com outros discursos poéticos afins ou semelhantes, assim como os de Pessoa, Cavafy e Jules Supervielle, nos quais o autor encontra ritmos, sonoridades e tons que percebe próximos.

As ligações com estes discursos são evidenciadas tanto na sua obra poética como nos seus ensaios, como se pode verificar nos poemas "La estatua de Pessoa", de *El Alfabeto del mundo*, "Ítaca" e "Noches de trasatlántico" de *Tiempo transfigurado*, e nos ensaios de *La Ventana oblicua* e *El taller blanco* dedicados a Jules Supervielle e Cavafy, respectivamente. E, por fim, pesquisaremos no sentido das outras explorações literárias que o escritor se permite por meio da palavra de seus heterônimos.

Uma poética do residual

Eugenio Montejo retrabalhará, para a conformação de sua poética, figuras do mundo clássico, da mitologia indígena latino-americana e da natureza entendida como mistério que fraturou seus laços com o homem, com o intuito de fundar um espaço discursivo no qual adquiram novo rosto elementos que a cultura contemporânea relegou à margem.

Em definitiva, "resíduos", se compreendemos este termo como Raymond Williams (1979) o trata, tanto da cultura ocidental, como da cultura indígena latino-americana, ou do âmbito natural, que foram deslocados ou realocados na nova ordem mundial globalizada, fundamentalmente urbana. Williams distingue duas formas de residual, uma "pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante" e outra "manifestação ativa do residual, [...] que

foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante" (Williams, 1979, p. 125).

No caso da poesia de Montejo, o modo residual encontrado é o primeiro, e isso se deve à presença constante de conflitos que se estabelecem nos textos entre essas figuras ou elementos resemantizados (os clássicos, os mitos indígenas, os mistérios naturais) e as características do presente com que se deparam (a velocidade das cidades modernas, seu ritmo supérfluo e não transcendente, a deificação dos valores descartáveis e intercambiáveis), muitas vezes em posição desvantajosa.

Não é à toa que o autor afirmou várias vezes em entrevistas e ensaios o personagem "eclipsado"[23] da poesia no mundo de hoje, portanto, não é surpreendente que os poemas revelam a luta entre um mundo estranho à arte e o poeta como um artesão das palavras. É comum nesta poesia o tom duvidoso, a afirmação e a negação simultâneas nos versos, que se constroem e desfoca em uma palheta que confere uma mobilidade multiforme, contrária a qualquer modo de imposição, como se observa nos primeiros versos do poema "Deshora", de *Algunas palabras*, em que os versos se estruturam de forma sincopada, intermitente:

> Dias dobrados na minha mesa
> eles se espalham, giram, seguem uns aos outros,
> mas o que minha alma faz com o tempo?
> Ia amanhecer e já é noite,
> vim para a cidade e ela está deserta[24] (Montejo, 1976, p. 87).

23 Na entrevista de Javier Rodríguez Marcos para o suplemento Babelia, de *El País* por ocasião da publicação na Espanha de *Papiros amorosos*, o autor afirma: "a imagem que define a poesia nesta época é a do eclipse. A poesia é eclipsada no sentido de que não é objeto da atenção absolutamente preferencial que outras vezes lhe deram". Disponível em: http://www.elpais.es/suple/babelia/articulo.html?Xref=20020622elpbabnar. Acesso em: 20 mai. 2004.

24 Los días se doblan en mi mesa /se esparcen, rotan, se suceden, / pero ¿qué hace mi alma con el tiempo? / Iba a amanecer y ya es noche, / vine a la ciudad y está desierta.

O confronto entre essas "formas do residual" e a presença dominante de uma arte cinética que na Venezuela exalta o capitalismo, o desenvolvimento e a modernidade urbana, produz a visão do mundo clássico como reduto de beleza estável e harmoniosa; mas também uma ideia de mitos indígenas que busca legitimar sentimentos, tradições e figurações americanas em torno de uma paisagem que se vê distante, fechada à compreensão humana e com a qual se deseja retomar o diálogo.

O autor procura o que, segundo Octavio Paz consegue Alberto Caeiro, o heterônimo do português: "tudo o que não é Pessoa e, além disso, tudo o que nenhum poeta moderno pode ser: o homem reconciliado com a natureza"[25] (Paz, 1983, p. 115). Esta afirmação do poeta moderno como criador que se aproxima, com vontade totalizante, das grandes causas perdidas do século XX, entre elas o desejo de se atrelar à natureza, conecta tanto a Pessoa quanto a Montejo, passando pelo próprio Paz, apesar de cada um habitar momentos distintos do século XX.

A aspiração de se reconectar com os espaços naturais, que também estão nos espaços da infância de Montejo, ocupa grande parte de suas páginas, ressurgindo da figura do galo, imagem que simboliza este mundo perdido:

> Pedra por pedra a cidade se desmorona
> e passa por mim o tédio das aldeias.
> Voltam os galos, os mesmos de séculos atrás
> alterando de novo o quintal
> apoiando as chamas do tempo
> e a noite cai no fundo e me cobre
> com seus cantos onde tudo é ausência[26] (Montejo, 1976, p. 87).

25 "Todo lo que no es Pessoa y, además, todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza".

26 "Piedra por piedra la ciudad se derrumba / y me recorre el hastío de las aldeas. /

Montejo destacou em seu fragmento de *El taller blanco* que sonhos e poesia "bebem da mesma fonte"[27] (1983, p. 115), assim nestes últimos versos de "La aldea": "La ciudad se derrumba", seus muros físicos dão lugar a contornos oníricos, nos quais o ambiente natural representado no canto dos galos é recuperado, mas sem idealismos, porque agora são "cantos onde tudo é ausência", com as quais sonhos e poesia se entrelaçam para mostrar a criação de complexas misturas temporais, e embora pelos sonhos se destrua a cidade real e se refaça a velha aldeia, os versos eles não podem apagar totalmente a persistência do presente, portanto os cantos são cantos de ausência.

Do romantismo, sonhos e poesia estão vinculados, junto com a adivinhação do futuro e a ressurreição do passado, sob a designação de "formas de pressentimento"[28] (Béguin, 1993, p. 328), e a comparação entre os dois será um dos temas constantes do movimento.

Para os românticos alemães, o sonho passa significar uma potência imaginária, um mundo inesgotável em seus dons, divinos ou terríveis, para a criação e, segundo Béguin, essas "formas de pressentimento" levam a uma "ampliação dos espaços interiores, [e] um retrocesso dos horizontes em direção ao infinito"[29] (Béguin, 1993, p. 328), justamente o que se percebe nos tempos combinatórios estabelecidos pela escrita de Montejo, a partir dos quais se vislumbra o passado mais remoto dos ancestrais, enquanto se delineia o futuro dos descendentes, sempre sob uma ideia de tempo circular que conecta os dois momentos.

Vuelven los gallos, los mismos de hace siglos / a aletear otra vez en el patio / apoyando las llamas del tiempo / y la noche cae al fondo y me cubre / con sus cantos donde todo es ausencia".

27 "beben en la misma fuente".

28 "formas del presentimiento".

29 ensanchamiento de los espacios interiores, [y a] un retroceso de los horizontes hacia el infinito

Em outro momento de *Terredad*, os galos cantam durante "La noche natal" do poeta, em um texto com claras reminiscências biográficas, pois sugere um fato histórico ligado ao seu nascimento ao afirmar que "as árvores falaram sozinhas / da guerra da Espanha"[30], referência que remete ao nascimento de Montejo, ocorrido em 1938:

> E apenas chegado me dormi
> tão profundamente
> que ainda não sei se acordei daquela noite,
> porque na distância
> continuo ouvindo seus galos[31] (Montejo, 1978, p. 50).

Como espaço natural, ambiente musical do canto do galo infantil afirmado nestas linhas, onde uma criança se revela com indícios de eternidade.

Em *Trópico absoluto* reaparece a figura da ave, mas nesta vez desde a voz de uma árvore: "A noite lentamente se reúne / em meu corpo de árvore / [...] nenhum galo acorda"[32] (Montejo, 1982, p. 27), aludindo à tessitura de um silêncio propício para às conjunções, e *Alfabeto del mundo* irá reconfigurar a imagem do galo, porém agora explorando o canto separado da ave, com o qual os versos mergulham na produção ou na gestação do som como variações poéticas em torno de uma mesma figura: "O canto está fora do galo, / [...] o canto está enchendo, irreprimível, ao galo como um cântaro"[33] (Montejo, 1994, p. 133).

30 "los árboles hablaban a solas / de la guerra de España".

31 "Y apenas llegado me dormí / tan hondamente / que aún no sé si despierto de esa noche, / porque a lo lejos / sigo oyendo sus gallos".

32 "La noche despacio se reúne / en mi cuerpo de árbol / [...] ningún gallo despierta".

33 "El canto está fuera del gallo, / [...] el canto está llenando, incontenible, al gallo como un cántaro"

Assim, nos primeiros livros este animal irá evocar a infância, de certa forma, como um sentido territorializado no animal que a convoca, mas já no *Alfabeto del mundo* é gerado um voo desse sentido anteriormente explorado, para uma visão desconstruída do animal, notório na fragmentação do canto e do galo, portanto, desterritorializado da referencialidade inicialmente evocada.

No entanto, este mesmo livro retomará também a nostalgia do universo perdido que o galo representa: "Parti longe em busca de algum último galo"[34] (Montejo, 1994, p. 145). *Partitura de la cigarra* voltará seu olhar para o símbolo, como elemento de rebelião típico de um ambiente natural que foi apagado pela cidade moderna, onde "não existem campos perto, mas edifícios, barulhos urbanos / a religião do dinheiro com as suas máquinas... / Onde se esconde o eco daquele canto / que ficou sem galo, que não tem pátios nem vegetação?[35]" (Montejo, 1999, p. 21), e novamente o canto separado do animal é enunciado como mecanismo que potencializa a sensação de perda profunda.

Finalmente, fecha-se o círculo vida-morte traçado em toda sua obra com o canto do galo:

> Posso ouvir um galo ainda
> Ilocalizável na extensão silenciosa,
> um galo com o peso da noite nas asas,
> quase um relâmpago[36] (Montejo, 1999, p. 30).

34 Partí lejos en busca de algún último gallo.

35 "no hay campos cerca, sino edificios, ruidos urbanos / la religión del dinero con sus máquinas.../ ¿Dónde se esconde el eco de ese canto/ que se quedó sin gallo, que no cuenta con patios ni verdores?".

36 "Me queda oír un gallo todavía / Inubicable en la extensión silente, / un gallo con el peso de la noche en sus alas, / casi un relámpago".

Assim o galo que nos primeiros livros sugere a infância, o nascimento, o princípio, e que em outros versos posteriores também simboliza os espaços naturais desaparecidos, transmuta-se neste último livro em despedida, em canto que encerra a vida, com o qual fecha o círculo da existência.

Para Juan Eduardo Cirlot, o galo é um "símbolo solar, [...] emblema de vigilância e atividade"[37] (2004, p. 219), esse caráter diurno do animal corresponde ao imaginário poético montejiano por representar um estandarte de luz a respeito da situação "eclipsada" da poesia em nossos dias, de modo que o canto do galo é equiparado à voz poética.

Da mesma forma, o atributo da vigília está ligado em seus versos à imagem do poeta como "sentinela" que deve demonstrar incessantemente a inocência do homem, colocar-se como defensor das qualidades positivas da humanidade, ao mesmo tempo, como guardião de seus bens mais valiosos: arte e poesia.

Biedermann destaca o fato que na época romântica colocava o galo "nas torres das igrejas como nuncio da luz e convocador à oração matutina"[38] (Birdermann, 1996, p. 205). A importância do galo como símbolo cristão relaciona-o à luz, entendida como visão de verdade profunda, e com a oração como palavra criada para convocar o sagrado, em seu sentido ritual.

Ambos sentidos ajudam a compreender a concepção do poeta enunciada por Montejo, pois ele se mostra como um demiurgo que fundiria suas feições com as do galo, em seu canto que busca despertar os outros para a verdadeira vida. Portanto, esses simbolismos asso-

37 "símbolo solar, [...] emblema de la vigilancia y de la actividad".

38 "en las torres de las iglesias como nuncio de la luz y convocador a la oración matutina".

ciados ao pássaro solar, desde um certo ponto de vista, iluminariam a visão do animal presente na poesia de Montejo, mas sem esquecer a construção de uma referencialidade pessoal que vincula sucessivamente o galo à infância, a ritmos vitais mais demorados e tradicionais, bem como elemento de resistência à modernidade urbana entendida como destruição do passado e, por fim, morte.

Elementos menores

O que designamos como elementos menores são dispositivos enunciativos que funcionam como forças revolucionárias no discurso de Montejo, pois nos referimos a aspectos da cultura que, ao se ressignificarem segundo as coordenadas traçadas por sua poética, possibilitam novas portas de sentido para compreender nuances da contemporaneidade que, para o poeta, foram negligenciadas, rompendo assim os laços profundos e importantes do homem ocidental com seu passado e com sua história.

Dessa forma, a manipulação de referências clássicas como Ulisses, Orestes ou Ítaca, a recuperação do mito indígena latino-americano "El Dorado", a presença de uma natureza de caráter misteriosa e multiforme, permitem a constatação de uma vontade oposicionista do autor, diante de um mundo atual regido pelas premissas do capitalismo e do desenvolvimentismo feroz, que em sua expansão varreu os padrões de tradição associados a ritmos de vida mais parcimoniosos e mais próximos da natureza, portanto, das cidades pré-modernas. Esses ambientes, quando deslocados, carregam consigo um vínculo de memória, cotidiano e passado que fica para sempre suspenso no limbo, no caso poético, pois o autor assume o papel romântico de guardião dos valores que o presente colocou em uma área periférica;

assim, quando questionado sobre o trabalho social do poeta, Montejo afirma: "Eu sinto que enquanto todos dormem, um é o vigia, a sentinela"[39] (Montejo *apud* Szinetar, 2007, p. 102).

Consequentemente, são elementos menores na medida em que resultam fugas de significação em relação aos padrões simbólicos de uma modernidade urbana tecnificada, fria e desumanizada, lacunas pelas quais a operação de revelação de situações percebidas como desequilíbrio cultural se realiza de forma literária e espiritual, enquanto se rearticula uma imago novo constituído pelos elementos que, para o poeta, condensam a beleza transcendente e eterna, os valores atemporais da humanidade.

Referências

ANTILLANO, Laura. Entrevista a Eugenio Montejo. *In:* **La palmera luminosa**. Valencia: Ediciones El Caimán Ilustrado, Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura, 1999.

BÉGUIN, Albert. **El alma romántica y el sueño**. Madri: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BIRDERMANN, Hans. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Paidós, 1996.

CIRLOT, Juan. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Labor, 1982.

FERRARI, Américo. Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo. In ***Agulha Revista de cultura***, 2016. Disponível em: http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/07/americo-ferrari-eugenio montejo-y-el.html. Acesso em: 19 jan. 2021.

GONZÁLEZ, Daniuska. Eugenio Montejo. *In:* **Revista de Literatura y Arte**. Ateneo de Los Teques, n. 9, 1999, p. 16-19.

39 "Yo siento que mientras todos duermen, uno es el vigilante, el centinela".

RAMIREZ, Georgina. Diálogo con el enigma de Eugenio Montejo (entrevista). *In:* **La parada poética**. Disponível em: http://laparadapoetica.blogspot.com/2008/06/eugenio-montejo-caracas-1938-2008-poeta.html. Acesso em: 19 jan. 2008.

MONTEJO, Eugenio. **Algunas palabras**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.

MONTEJO, Eugenio. **Terredad**. Caracas: Fundarte, 1978.

MONTEJO, Eugenio. **Trópico absoluto**. Caracas: Fundarte, 1982.

MONTEJO, Eugenio. **El taller blanco**. Caracas: Fundarte, 1983.

MONTEJO, Eugenio. **Antología**, Caracas: Monte Ávila Editores, 1994.

MONTEJO, Eugenio. **Partitura de la cigarra**. Valencia: Pre-textos, 1999.

MONTEJO, Eugenio. Poesía venezolana: valija de fin de siglo. *In:* KOHUT, Kart (ed.). **Literatura venezolana hoy**, Frankfurt Main. Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, Serie A, Actas, 20, 1999, p. 297.

MONTEJO, Eugenio. **Tiempo transfigurado**. Valencia: Poesía, 2001.

MONTEJO, Eugenio. **Papiros amorosos**. Valencia: Pre-textos, 2002.

MONTEJO, Eugenio. Poesía, Identidad y Lengua Nativa. *In:* **Revista Universidad de Antioquia**, n. 270, outubro-dezembro, 2002, p. 46.

MARTINS, Floriano. Eugenio Montejo, da Venezuela para o SL. *In:* **Suplemento Literário Minas Gerais**, n. 1.139, sábado, 3 de fevereiro de 1990.

ORTEGA, Antonio. Recital Eugenio Montejo. *In:* ***Actual***, n. 97-98, julho-dezembro, 2007, p. 7.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1986.

RIVERA, Francisco: **Entre el silencio y la palabra**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1986.

SZINETÁR, Miguel. **Entrediálogos**. Caracas: Venezuela. Fundación para la cultura urbana, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

CAPÍTULO 8

Imensa *arrechera* de Miyó Vestrini. (notas sobre uma língua vulgar)

Gina Saraceni

...o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal:
não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora.
– Gilles Deleuze/Félix Guattari (1997).

1

A modernidade, além de ser um processo de mudança que altera a maneira de perceber e sentir do sujeito, também é um estado sonoro, uma forma de ouvir os ruídos do mundo e a experiência a partir da percepção dos homens. Neste sentido, a modernidade modifica a forma em que os corpos soam e converte o ouvido em órgão que registra a matéria sonora, produto da intensidade dos seus fluxos, rupturas e velocidades.

O ouvido traça uma história "menor" da modernidade que narra o ritmo de acumulação do capital, mas também o ruído das suas interrupções e fracassos. A máquina moderna não produz apenas o som contínuo da linha de montagem, das marchas militares ou dos meios de transporte que aceleram o ritmo do tempo, mas também faz aparecer sons dissonantes e ilegível que explicam outra respiração da experiência, marcada pela interrupção e pela alteração da voz, dos corpos, da vida.

1 Tradução: Marta Manzanarez.

DOI: 10.29327/5418815.1-8

Jacques Rancière, no texto "A política da literatura" (2007), estabelece uma distinção entre palavra e ruído ao diferenciar a linguagem articulada, cuja função é comunicar e ordenar o mundo; e o ruído e o grito pensados como som puro, matéria sonora insignificante e alheia ao mundo de todos. A questão, diz Rancière, "é saber quem está apto a julgar o que é palavra deliberativa e o que é expressão de desprazer. Em certo sentido, toda atividade política é um conflito para distinguir o que é palavra e o que é grito"[2] (Ranciere, 2011, p. 16).

A citação anterior revela a existência de um limiar de desfiguração na linguagem, onde a relação entre sentido e som se tensa, onde a palavra pública que distribui o significado das coisas e a compreensão do mundo se torna opaca ao entrar no estado de variação radical e converter-se em matéria sonora insignificante, que circula fora dos acordos que organizam uma determinada comunidade e que explica a existência de outros corpos e de outras maneiras de ecoar da experiência.

Jean Luc-Nancy, na obra *À escuta* (2007), ao referir-se à ordem sensorial do auditivo, observa: "É porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser *logos*), mas que, além disso, ressoe"[3] (p. 18); e propõe uma distinção entre "sentido sensato", relacionado com o ato de compreender e de adequar um som a um sentido; e um "sentido sensível", uma sonoridade que traz consigo a forma, "a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração"[4] (p. 12) e que encarna um sentido não imediatamente acessível que é pura

2 "Es saber quién es apto para juzgar lo que es la palabra deliberativa y lo que es expresión de desagrado. En cierto sentido, toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito".

3 "tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser logos), sino que además resuene".

4 "la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración".

expressão insignificante, ruído que expressa outros modos de soar e ressoar da vida nos corpos e nas linguagens.

Com base nestas ideias, considero a poesia como um espaço que registra os ruídos e as dissonâncias que a modernidade e a pós-modernidade produzem na cultura. Mais exatamente, levando em consideração a relação entre experiência e sonoridade, sujeito e som, o meu interesse consiste em pensar na poesia como paisagem sonora onde os corpos e as línguas ecoam e onde se manifestam saberes e agências marcados pela alteração, a estridência e a imprecisão do sentido como formas de desacordo. Segundo esta concepção, é possível entender a poesia como uma caixa de ressonância de matérias acústicas desarticuladas que contam outra história da cultura atravessada pelo dissenso, a inconformidade e o excesso; é possível entendê-la como linguagem na e da beira que coloca em cena outros usos da voz, diferentes ao de ser suporte da expressão linguística, que mostram maneiras alternativas de estabelecer vínculos entre os sons e as coisas, os sujeitos e os corpos.

Esta matéria ruidosa contada pela poesia tem traços distintos correspondentes a determinadas experiências do sujeito. Pode manifestar-se através da presença na voz de um remanescente que não se pode converter em significado, como o grito, o sotaque, a entonação, o tom; pode reproduzir sons animais como o uivo, o latido, o rosnado, levando a palavra ao limite da desfiguração; pode representar os sons do corpo humano, dos sentimentos, da tecnologia, da natureza, da cidade; assim como também pode constituir um experimento linguístico que mescla elementos míticos, subjetivos, culturais que alteram a língua maior.

Depreende-se disso a necessidade de estudar a relação entre estes materiais sonoros e a subjetividade, entre a voz articulada e a voz desarticulada, entre o "canto" e a "molécula sonora": as maneiras em que

esses sons "fora da fala" aludem à língua, à criação poética, ao corpo, ao afeto, à subjetividade.

De acordo com o anterior, cabe perguntar-se: O que contam os ruídos que a poesia faz soar? A que área da sensibilidade e da afetividade apelam? Que lei interrompem? Que tipo de percepção e experiência geram?

Quero começar pela relação entre modernidade-som-experiência para aproximar-me da poesia venezuelana contemporânea com o intuito de localizar vozes que irrompem na cena cultural por meio de um gesto poético dissonante. Mais especificamente, interessa-me elaborar uma história alternativa da poesia venezuelana através da análise do ruído e da dissonância presentes nela como modos de deslocar os pactos da escuta (que ouvir, até onde ouvir, como ouvir), e de desafiar o ouvido normativo e as formas de percepção acústica dominantes.

Partindo do anterior, pode-se pensar na potência política de certos materiais poéticos que, devido à sua forma de utilizar a voz e as palavras, interrompem os acordos existentes em relação ao sentido e mostram um recorte da cultura nacional no qual se manifestam tensões e desacordos.

2

A poesia está marcada por uma alteração congênita da língua que a torna singular na medida em que o mais audível nela é o seu defeito, a sua resistência à economia dos discursos, a sua propensão a um além da linguagem onde as palavras se estremecem e passam a ter um novo significado. A poesia é uma voz rouca que nomeia o ruído da existência e confronta a "raridade do existir" (Ossott, 2005, p. 23), com o "pântano" em que os restos da vida se afundam para dar o seu ouvido a essa destruição que ecoa igual que um objeto quando se quebra:

> Ser poeta simplesmente é ter uma voz. Ter voz é buscá-la incansavelmente através de uma sondagem profunda [...]. A poesia é, também, um intenso dizer e um concentrado escutar, cantar com voz entranhada supõe haver ouvido e continuar em tensão auditiva, estar sempre vigilante diante dessa voz secreta que se identifica com essa voz-outra que a acolhe[5] (Silva Estrada, 1976, p. 11).

A pergunta referente à voz, à entonação e ao tom é a pergunta da poesia na sua tentativa de expressar o que o seu ouvido escuta, o grau zero do sentido com o grau máximo do som, através de uma linguagem que opera contra si mesma e se tensa até o desequilíbrio. Consequentemente, podemos pensar na poesia como uma língua que "vê e ouve através das palavras, entre as palavras, [...] o que se oculta por trás delas"[6] (Deleuze, 1997, p. 9), e no poeta, como aquele que "se esforça para levar o que deve ser dito até o seu extremo concebível que possa ser representado"[7] (Brodsky, 2006, p. 171). Para isso, desgarra os seus tímpanos com o propósito de escutar o que se situa além da sua capacidade comunicativa, o que exige dele "uma irresistível saúde pequeninha" capaz de dizer "coisas demasiado grandes [...] e fortes para ele, irrespiráveis"[8] que lhe outorgam "uns devires que uma saúde de ferro e dominante faria impossível"[9] (Deleuze, 1997, p. 14).

---

5 "Ser poeta, simplemente es tener una voz. Tener voz es buscarla interminablemente mediante un sondeo profundo (...). La poesía es por igual un intenso decir y un concentrado escuchar, cantar con voz entrañada supone haber oído y continuar en tensión auditiva, estar siempre en vilo de esa voz secreta que se identifica con esa voz-otra que la acoge".

6 "ve y oye a través de las palabras, entre las palabras, (...) lo que se oculta detrás".

7 "que se esfuerza por llevar lo que debe decir hasta su extremo concebible y expresable".

8 "cosas demasiados grandes (...) y fuertes para él, irrespirables".

9 "unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposible".

Por isso o poeta é aquele que assume o risco de registrar os ruídos da vida moderna, e a poesia uma "caixa de ressonância das estridências da cultura nacional. Não há lugar para a calmaria na poesia ("La poesia non ammette luoghi di calma"[10], Gibelline, 2011, p. 77), nem há acomodação possível do sentido a um som que se expande até se lascar e roçar a mudez ou o grito. E nesta expansão da voz, na sua inadequação às formas respiráveis do sentido, no lábio desgastado da linguagem, a poesia cria outra ordem do mundo e das coisas que mostra que "existe mais de uma vida, mais de um mundo possível"[11] onde ecoa a matéria sonora que perturba o ouvido (Giorgi; Rodríguez, 2007, p. 23).

A literatura demonstra que há algo na vida que foge das instâncias que tentam organizá-la e explicá-la, e que é irredutível ao funcionamento maior da língua: algo que questiona os mecanismos soberanos da biopolítica e que existe mais como sensação, intensidade ou virtualidade, do que como certeza. Trata-se do que a escritora brasileira Clarice Lispector chama do "oblíquo da vida", "o que pressentimos de infinitamente outro" da vida, o que está "por trás do pensamento"[12] (Lispector, 2010, p. 90). Em outras palavras, uma área da experiência onde a vida se excede e adquire outras possibilidades de significação imprevistas para o discurso que a determina e classifica.

Escrever "à beira do sentido" significa ocupar o território de uma emoção sonora onde os sons afetam as palavras e as atacam, exigindo que registrem a sua ressonância e tensão, a sua amplitude e modulação, "aquilo que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, aquilo que sai da goela de um animal ou de um instrumento, mesmo

10 "caja de resonancia de las estridencias de la cultura nacional. No hay lugares de calma en la poesía".

11 "existe más de una vida, más de un mundo posible".

12 "lo que presentimos de infinitamente otro [...] detrás del pensamiento".

o vento nos galhos: o farfalhar ao qual nos tendemos ou empenhamos o ouvido"[13] (Deleuze, 1997, p. 47).

O escritor é, portanto, aquele que "vê e ouve nos interstícios [...], nos desvios da linguagem"[14] (Deleuze, 1997, p. 17), aquele que está à escuta do farfalhar inserido nos corpos e nos objetos que povoam o mundo para decodificar o segredo que ali se oculta e que por vezes é sintoma do que não existe ou deixou de significar (Piglia, 2000, p. 15). Origina-se a partir daí a possibilidade de pensar que a literatura "nomearia [...] aquilo que é subtraído da literatura"[15] (Derrida, 1997, p. 7). Em outras palavras, aquilo que faz ruído e existe interrompendo os acordos existentes sobre o sentido. Assim sendo, o "complô" que estas matérias dissonantes tramam é o lugar onde a literatura se converte também no relato da sua desagregação e traição.

Graciliano Ramos, o personagem de *Em liberdade* (1973) de Silviano Santiago, diz a respeito de este desentendimento existente no registro sonoro:

> Temos medo do nosso vivido pela verdade corrosiva que contém sobre nós mesmos, sobre os outros e sobre a sociedade em que vivemos. O vivido é uma voz mansa e soturna, limpa e diuturna, que escorre como riacho rolando por um leito de cascalhos. O barulho do mundo não deixa que escutemos a voz do vivido. Mas se damos ouvido a ela, somos arrebatados pelas suas asas lúcidas[16] (Santiago *apud* Garramuño, p. 143).

13 "lo que suena en la garganta humana sin ser lenguaje, lo que sale de un gaznate animal, o de un instrumento cualquiera, e incluso del viento entre las ramas: el murmullo para el que aguzamos el oído, o al que prestamos oído".

14 "ve y oye en los intersticios [...] y en las desviaciones del lenguaje".

15 "nombraría [...] lo que se sustrae a la literatura".

16 "Tenemos miedo de lo vivido por la verdad corrosiva que contiene sobre nosotros mismos, sobre los otros y sobre la sociedad en que vivimos. Lo vivido es una voz mansa y nocturna limpia y prolongada, que se escurre como un río cayendo por un lecho de escombros. El ruido del mundo no deja que escuchemos la voz de lo vivido. Pero si la

A seguir, a modo de exemplo, vou referir-me brevemente a dois poetas que colocaram o ouvido no centro das suas poéticas para, em seguida, deter-me em uma das vozes mais ruidosas da nossa tradição poética, e mostrar assim o alcance que a estridência tem como uma maneira de salientar áreas vulneráveis da subjetividade.

Enriqueta Arvelo Larriva (Barinitas, 1886 – Caracas, 1962), poeta autodidata dos anos 30, constitui, sem dúvida, uma figura fundadora desta tradição, que presta a sua atenção ao ouvido e ao "estar à escuta". Desde os seus primeiros livros, *Cristal nervioso* (1922-1930) e *Voz aislada* (1930-1939), até *Poemas de una pena* (1941-1942), *Mandato del canto* (1944-1946) e *Poemas perseverantes* (1947-1960), é possível reconhecer na sua obra o intuito de fazer da voz um ouvido imenso, um órgão estereofônico capaz de captar desde o sopro do vento até o estrondo da existência e que, na sua máxima expansão e audição, torna-se som a si mesmo ao incorporar-se às coisas, ao desfigurar-se e virar pura extensão sonora: "Toda a manhã tem falado o vento / uma língua extraordinária // Acompanhei hoje o vento. / Estremeci as árvores. / Fiz dobras no rio. / Alvorocei a areia. / Entrei pelas mais finas frestas. / E ecoei amplamente nos arames[17]" (Arvelo, 1976, p. 65). A poesia de Arvelo Larriva faz o vento soar através de uma língua extraordinária que abre fendas e fissuras e expande a subjetividade além do humano, aproximando-a da natureza e fazendo-a devir animal e vegetal por meio de uma matéria expressiva que é "grito emocionado que rasga a névoa e a nuvem"[18] (Arvelo, 1976, p. 30), "música uni-

17 "Toda la mañana ha hablado el viento/una lengua extraordinaria//He ido hoy en el viento. /Estremecí los árboles. /Hice pliegues en el río. /Alboroté la arena. /Entré por las más finas rendijas. /Y soné largamente en los alambres".

18 "grito emocionado que rasga niebla y nube".

da / em pentagramas lascados"[19] (Arvelo, 1976, p. 63), que se lavra para alcançar "coisas [...] atrás das coisas, dentro das coisas"[20] (Arvelo, 1976, p. 63), para chegar a dizer: "Eu lanço a minha voz embora não haja ouvidos"[21] (Arvelo, 1976, p. 45). Desde a solidão e o isolamento da cidade de Barinitas, na Venezuela, Enriqueta se atreve a "dividir a planície do *Llano*", a quebrá-la com a palavra, "um *Llano* pior, ou em piores condições, que os outros. Os outros têm os seus respiradouros. Este é cego"[22] (Arvelo, 2022, p. 23) e faz-nos ouvir o som da cegueira do *Llano*, essa vastidão ressonante que a sua voz nomeia.

Igor Barreto (San Fernando de Apure, 1952) desde as suas primeiras obras poéticas, como *Crónicas llanas* (1989), *Tierranegra* (1993) e *Carama* (2000), até as obras mais recentes, *Soul de Apure* (2006a) e *El llano ciego* (2006b), *El duelo* e *Carreteras nocturnas* (2010), *Annapurna* (2013) construiu uma poesia focalizada no exercício de ouvir. Não há poesia sem escuta. Não há alma do lugar sem "sobressalto acústico":

> Foi então que veio à minha mente a imagem de um pescador de beira oculto em uma curva do rio, entre a floresta de galeria, olhando sem perder detalhe a superfície deslumbrante da água. Olhar, e ao fazê-lo, pôr toda a intensidade de quem está escutando com atenção absoluta. Eis a resposta (diz-me a mim mesmo): olhar como quem escuta. Relacionar a visão com aquele sentido, o ouvido, que para São João da Cruz era o mais espiritual de todos. Assim, o mundo representado no poema adquiria maior profundidade e a sua imagem ressoava com emoção humana [23] (Barreto, 2006b, p. 97).

---

19 ""música unida/en pentagramas astillados".

20 ""cosas [...] detrás de las cosas, dentro de las cosas".

21 "Yo lanzo mi voz, aunque no haya oídos".

22 "un llano peor que los otros o que está en peores condiciones. Los otros tienen su respiradero. Este está ciego".

23 "Fue entonces que vino a mi mente la imagen de un pescador de orilla oculto en un recodo del río, entre el bosque de galería, mirando sin perder detalle la superficie refle-

Para que o poeta tenha maiores possibilidades de alcançar uma "lírica distinta" deve dar ouvidos ao limiar em que os limites da experiência se suspendem, onde a vida faz ruído: "Nos meus ouvidos estão os meus olhos" (2006a, p. 24). O rio, os naufrágios, o inverno do *Llano*, os acidentes, os jacarés e os cavalos que ecoam com intensidade na poesia de Barreto, que escreve de costas à tradição do louvor que idealiza e singulariza a paisagem para fundar a épica nacional. O poeta é aquele que escreve contra o gesto romântico de representar a natureza como uma unidade inquebrantável por meio do canto lírico e o verbo solene, e converte-se em um lenhador que corta as árvores da cultura da terra, cúmplice da empresa fundadora da nação. Desta maneira, Barreto destaca a alteridade radical da natureza, a sua dimensão inapreensível e indomável que exige renunciar à ilusão de uma representação totalizante da paisagem para procurar outros modos mais oblíquos e opacos de aproximação. O ouvido do poema trama um relato difuso da vida no *Llano*, planície de acidentes e naufrágios, de camponeses que contam uma história ameaçada pelo esquecimento que a poesia salva ao tornar-se testemunha e sepulcro das suas vozes anônimas. A natureza é também o animal como estado sonoro que aparece no poema para nos advertir da existência de outro estado das coisas. Quando aparece um animal, questiona-se qual é a realidade, porque a sua presença alude a "realidades profundas [...] que referem de maneira parcial o mundo íntimo de quem escreve" (Barreto, 2006a, p. 73). O poeta se vê obrigado a afinar o ouvido e a capturar na quietude que se espalha pela savana, a fala animal que o silêncio

---

jante del agua. Mirar, y al hacerlo, poner toda la intensidad del que está escuchando con sobrada atención. He ahí la respuesta (me dije): mirar como el que escucha. Relacionar la vista con aquel sentido, el del oído, que para San Juan de la Cruz era el más espiritual de todos. Así, el mundo representado en el poema adquiría mayor profundidad y su imagen resonaba con emoción humana".

acende, porque no "ouvido está a minha salvação"[24] (Barreto, 2006b, p. 24), porque aqui os olhos estão nos ouvidos, que são o órgão onde o animal vira literatura. A poesia é "uma fala que fala de outra fala"[25] (Barreto, 2006a, p. 78), de um rangido animal que detém o poeta ao fazer tremer o seu tímpano com essa sonoridade indefinida que apenas os animais são capazes de produzir. Estes chamados explicam o devir oculto da vida, onde "compreendo e sinto ao mesmo tempo [...] onde tudo se confunde e recupero o meu espanto ao ver, sentir, ao emergir uma imagem, um motivo novo e diferente"[26] (Barreto, 1989, p. 66).

As duas referências anteriores são duas breves amostras de como a poesia utiliza o ouvido para pensar-se a si mesma e ao ato mesmo da escrita; e da importância de estudar a relação entre estes mesmos materiais sonoros, as tensões entre voz articulada e inarticulada, os sons "fora da fala", a dissonância com a experiência, a subjetividade e a cultura.

A seguir vou referir-me a um dos animais mais ruidosos da poesia venezuelana: a escritora Miyó Vestrini (pseudônimo de Marie-José Fauvelles Ripert), cuja obra poética e narrativa evidencia a maneira em que a literatura faz ecoar o desastre e o fracasso, o som seco e violento do vulgar como um modo de desarticular a voz e voltá-la uivo e grito.

24 "el oído está mi salvación".

25 "un habla que habla de otra habla".

26 "entiendo y siento a un mismo tiempo [...] donde todo se confunde y recobro mi asombro al ver, al sentir, emerger una imagen, un motivo nuevo y diferente".

3

Levantei a voz. Sei que não devo fazê-lo,
pois não consigo deter-me. A minha voz sai e se
devolve. Amarra-me e vai-se embora. Fica
de fora, olhando-me e eu falo, arrebento-me os
ouvidos e a língua, até que regressa e me cala,
atravessando-me a garganta.[27]
– Miyó Vestrini

Em 1955 na cidade venezuelana de Maracaibo, um conjunto de jovens escritores e artistas fundam o grupo literário *Apocalipsis* como um gesto de rebeldia contra o puritanismo existente entre os poetas da época, propondo novas coordenadas poéticas no desolado horizonte da poesia da região.

"O meu país rumia em segredo/ a água dos desastres"[28] (Rivera, 2012, p. 18), escreve o poeta Hésnor Rivera, fundador do grupo, apontando a existência de uma área devastada da nação e da cidadania que exige ser representada por meio de um verbo deslocado e excessivo, delirante e fervoroso, capaz de enfrentar a vontade do patrão, romper com o bem-dizer e expressar, através da intensidade, outras formas de nomear a experiência e a identidade.

A este grupo pertenceu Miyó Vestrini (1938-1991), uma jovem de origem franco-italiana de dezessete anos que entrou na cena literária venezuelana uivando. A sua obra, dos primeiros poemas de meados

27 "Levanté la voz. Sé que nunca debo hacerlo, /porque no logro detenerme. Mi voz sale y se/devuelve. Me amarra y se marcha. Ella queda/afuera, viéndome y yo hablo, me reviento los/oídos y la lengua, hasta que regresa y me calla, /atravesada en mi garganta".

28 "Mi país rumia en secreto/ el agua de los desastres".

dos anos 50, até os seus últimos textos – narrativos e poéticos – anteriores ao seu suicídio em 1991, apresenta um enorme som animal que quebra todo indício de plenitude da linguagem e da confiança no poder restituidor da palavra poética. Também derrama sobre o campo literário venezuelano um alarido, um grito alheio às demarcações do sentido e aos dispositivos de contenção e codificação sociais; um inimigo que descarrega nos ouvidos do país e na sua "escuta purificada" a potência desarticuladora da raiva e da ira:

> Aquilo que eu quero contar o conto através de uma linguagem seca, que transmita alguma coisa e tenha musicalidade. Pode parecer contraditório, mas eu procuro palavras secas, que tenham musicalidade, muito som [...]. Para colocar uma palavra em um determinado lugar do poema, eu demoro dias, pego-a, tiro-a, troco-a de posição, elimino-a. Além de ter um significado, as palavras devem ecoar'[29] (Vestrini *apud* Díaz, 2008, p. 41).

Partindo da voz irada de Miyó Vestrini, pretendo analisar como a poesia se relaciona com a categoria do vulgar. Mais especificamente, interessa-me observar de que maneira o vulgar, em suas múltiplas significações – falta de bom gosto, referência sexual de caráter ofensivo, sensibilidade ordinária e popular oposta à de comunidades ilustradas determinadas pela sua classe social ou atividade profissional, prática ofensiva, sexual ou contracultural no cânone, na cultura de massa ou em diversas disciplinas artísticas contemporâneas, desafio do letrado, entre outras possibilidades – constitui um lugar de onde emergem estéticas e sujeitos deslocados ou excluídos da cena cultural latino-a-

29 "Eso que quiero contar lo cuento a través de un lenguaje seco, que transmita algo, y que tenga musicalidad. Puede parecer contradictorio, pero busco palabras secas, que tengan musicalidad, mucho sonido [...]. Para colocar una palabra en determinado sitio del poema, tardo días, la saco, la quito, la cambio de lugar, la elimino. Además de un significado las palabras tienen que sonar".

mericana que descolocam conceitos fundadores da cidade letrada e geram outros conceitos estridentes e ruidosos.

A partir da voz singular e atrevida de Vestrini, quero pensar na categoria do vulgar como uma maneira específica de utilizar a língua, sem medir as palavras, de modo insolente e cru; uma forma que, devido ao seu impulso rebelde, atenta contra a gentileza e coloca-se fora de todo cálculo e medida ao esbanjar o seu desconforto, a sua impossibilidade de negociar valores e posições, por meio de uma voz irritada que reclama o direito à raiva e à urgência de dizer não ao que bem-quiser.

A sua obra poética: *Las historias de Giovanna* (1971), *El próximo invierno* (1975), *Pocas virtudes* (1986), *Valiente ciudadano* (1993) (assim como o livro de contos inéditos *Órdenes al corazón*), introduzem na poesia venezuelana a raiva como um estado de indignação e fúria através do qual uma mulher manifesta a sua rejeição às tecnologias que regem o desejo – o seu desejo – na sociedade. Juntamente com a raiva, Vestrini incorpora o grito como um estado extremo da linguagem, um levantar a voz com descompostura, um reclamo veemente com o qual Vestrini produz um excedente de significação que desarticula o sentido e o faz estourar.

Raiva e grito são, portanto, duas faces do vulgar, variações de uma agência política que atenta contra as boas maneiras, valendo-se de uma língua provocadora e insolente que sai aos gritos dentro da literatura venezuelana e constitui também uma forma poética, uma maneira de interromper a máquina da fala cautelosa que toda cidadania requer para ser soberana.

Deste modo, com a raiva e o grito, Vestrini origina uma cidadania desconfortável, ilegal, inconformista que não aceita as leis da sociabilidade e da cortesia convencionais, que joga pedras" ao *status quo*, às interpretações normalizadoras do divã, aos padrões de beleza e saúde

impostos pela biopolítica, à violência dos "poderosos", aos "rótulos" que classificam as pessoas. Uma cidadania da palavra rude e vulgar que exige o direito ao amor e à paixão mais impiedosos.

No "discurso" que Vestrini pronunciou em Caracas em 1976 na solenidade de passagem de comando da República do Leste, movimento fundado por um grupo de intelectuais e escritores que se reuniam nos bares do bulevar de Sabana Grande, disse:

> Cada dia se faz mais difícil amar. Cada dia é mais difícil deixar-se amar. Por isso acredito que esta noite devemos recuperar para sempre a nossa capacidade de amar. Quanto mais elementar, mais telúrico, mais despojado for esse amor, mais república seremos... se para o comuneiro infernal o amor foi difícil, a loucura esplêndida e a violência desmedida, para nós não pode ser menos. Eu, presidente da Comuna, advirto-lhes: só será aceito o reclamo legítimo do amor insubornável. Só será escutada a voz terrível e doce do afeto e da ternura. Entendam bem, republicanos: devem esquecer o poder, porque o poder está nas mãos de um tirano maravilhoso, louco, palhaço, esplêndido. E se ele trair, todos teremos claudicado. Eu sei que às vezes, e sobretudo agora, em um país que nos atormenta com a sua ruidosa desordem, com a sua vulgaridade mercenária, a violência ronda e morde. Como boa comuneira, conheço o tumulto, os gritos, a incontida fúria dos eternos humilhados ou o simples e solitário pranto no balcão de um bar... Do amor e só do amor é que a comuna quer falar... poetas, escritores, bêbados, traidores, loucos, burgueses, achavascados, quantos rótulos já nos deram! ... Aprendamos a defender o nosso direito ao sonho, à loucura, ao amor pleno e explosivo[30] (Vestrini, 2001, p. 27-28).

30 "Cada día se hace más difícil amar. Cada día es más difícil dejarse amar. Por eso pienso que esta noche debemos recuperar para siempre nuestra capacidad de amar. Mientras más elemental más telúrico, más llano sea ese amor, más república seremos ... si para el comunero infernal el amor fue difícil, la locura espléndida y la violencia desmedida, para nosotros no puede ser menos. Yo, presidente de la Comuna, les advierto: solo se aceptará el reclamo legítimo del amor insobornable. Solo se escuchará la voz terrible y dulce del afecto y la ternura. Entiéndalo bien republicanos: deben olvidar el poder, porque el poder está en manos de un tirano maravilloso, loco, payaso, espléndido. Y si él traiciona, todos habremos claudicado. Sé que a veces y sobre todo ahora, en un país que nos atormenta con su ruidoso desorden, con su vulgaridad mercenaria, la violencia

No discurso, Vestrini propõe uma República fundada no amor "pleno e explosivo" como bem comum que deve ser esbanjado e consumido até o seu esgotamento; em vista disso, a autora postula como alternativa à cidadania produtiva e educada segundo os bons modos, "do creme de manhã e do creme de noite", do exercício cotidiano do corpo, uma cidadania bêbada que passa as suas noites "enchendo a cara" no balcão de um bar, entregues à "loucura esplêndida" e à "violência desmedida" do amor, à "divina embriaguez que o mundo dos cálculos não pode suportar" (Bataille, 1971, p. 40); esse "mal" que Bataille identifica com a paixão, como rejeição do conformismo e como estado de pura afetividade que desarticula normas e não tem rota previsível.

Nesse sentido, Clarice Lispector, em uma brevíssima crônica de 1967 intitulada "Revolta", parece dialogar com Vestrini na seguinte reflexão:

> Quando o amor é grande demais torna-se inútil: já não é mais aplicável, e nem a pessoa amada tem a capacidade de receber tanto. Fico perplexa como uma criança ao notar que mesmo no amor tem-se que ter bom senso e senso de medida. Ah, a vida dos sentimentos é extremamente burguesa[31] (Lispector, 2011, p. 130-131).

Quero imaginar que Vestrini acata estas palavras e escreve na es-

---

ronda y muerde. Como buena comunera, conozco el tumulto, los gritos, la incontenible furia de los eternos humillados o el simple y solitario llanto en la barra de un bar... Del amor y solo del amor quiere hablar la comuna .... poetas, escritores, borrachos, traidores, locos, burgueses, chancleteros, ¡cuántas etiquetas llevamos a cuesta! ... Aprendamos a defender nuestro derecho al sueño, a la locura, al amor pleno y estallante".

31 "Cuando el amor es demasiado grande se vuelve inútil: no se lo puede administrar, ni la persona amada tiene la capacidad de recibir tanto. Me quedo perpleja como una criatura al ver que incluso en el amor hay que tener sentido común y noción de la medida. Ah la vida de los sentimientos es demasiado burguesa".

teira de Lispector. Daí que construa uma comunidade de discurso e de desejo fora de todo interesse, cálculo e utilidade, na contramão da noção de medida que se enuncia por meio da voz terrível e doce do afeto e da ternura. Incendiária, inconformista, provocadora, Miyó declara o seu desacordo com a lógica do capitalismo afetivo, a burguesia das emoções, o fluxo do mercado que quantifica e controla a vida dos sentimentos e domestica o amor. Pelo contrário, propõe o transbordamento do desejo para que escape por todas as partes, para que infecte e afete a sociedade e os seus códigos, e evidencie as suas consequências desastrosas e devastadoras. Para produzir este transbordamento, vale-se de uma língua furiosa que faz a poesia gritar, expressar a sua ira; uma língua que é vulgar porque é extrema no sentido de que se mostra e mostra em demasia. Uma língua insubordinada e dissonante que faz um strip-tease à língua dominante com o propósito de incomodar a sua boa conduta ao mostrar os sons e os cheiros desagradáveis que há nela, as mágoas.

A poesia se torna então um lugar de aparição desta mulher comuneira e de seu discurso colérico que defende o direito ao sonho e ao amor, e declara a sua rejeição à lei que rege o sentir dos sujeitos. Através da raiva e do grito, impugna o som agradável do bem-dizer e pede-lhe à língua que se mostre em carne viva, que ponha em cena a vulgar matéria que a constitui, a barriga fofa, a gordura na cintura, o excedente que o capitalismo produz, as suas linhas de fuga, os seus perigos.

A partir destas reflexões, quero apresentar a maneira em que a "vulgaridade" na obra de Vestrini manifesta-se em três figuras específicas: 1. a raiva como indignação violenta, impulso antissocial, incon-

formidade; 2. o "estar fodido"[32], "estragado" pelos males da família, da rotina, do desamor; 3. o excesso do corpo, da voz, do desejo; estas figuras aparecem em tensão e relação permanentes, e mostram que o vulgar é um estado extremo da língua, um além da linguagem que ultrapassa os marcos de determinação e classificação que o regem e faz estourar os ouvidos da cultura.

4

A vida é uma imensa alegria
ou uma imensa arrechera[33].
– Miyó Vestrini.

Tem a literatura alguma relação com o desacordo? É o desacordo uma forma particular de utilizar a língua? Miyó Vestrini responde afirmativamente a estas perguntas pondo em cena uma língua intensa, que soa mal e produz um estrondo, uma "descarga acústica" em palavras de Julio Ramos:

> [...] que descarrila o pensamento da sua rota habitual, transborda-o do seu interiorizado e às vezes surdo discorrer' e transtorna 'a designada economia dos órgãos, o ordenamento hierárquico dos sentidos no quadro anatômico do saber'[34] (Ramos, 2010, p. 49).

32 Fodido: praticar o coito / ter problemas.

33 "La vida es una inmensa alegría/o una inmensa arrechera".

34 "que descarrila el pensamiento de su ruta habitual, lo desborda de su interiorizado y a veces sordo discurrir" y trastorna "la designada economía de los órganos, el ordenamiento jerárquico de los sentidos en el cuadro anatómico del saber".

Como se enfurece a poesia? Através de que operações discursivas é possível inscrever a raiva na poesia e fazê-la ecoar na língua?

Em vários dos seus poemas, Vestrini refere-se à sua língua literária: "línguas duras como madeira recém-cortada ocupam-se do meu crime" (Vestrini, 1993, p.81) "/idioma brutal, / the things you don´t forget /insuportável... / aquilo que bate desde dentro / longa dor jamais concluída / descoberta em um dia / faz muito, / muito tempo"[35] (Vestrini, 1993, p. 25); "Até a mais simples palavra / rogo mato grito morro / será descomunal" (Vestrini, 1993, p. 105). Estes versos manifestam que é a língua quem está fodida por ser o lugar onde a revolta e a ira têm lugar como sonoridades desafinadas, e onde aparece o vulgar como uma forma dissonante de dizer, como uma área perigosa que desarticula as convenções existentes sobre o sentido, "as demarcações do sentido" (Ramos, 2010, p. 50). Língua dura/idioma brutal e insuportável/palavra descomunal são as medidas da voz de Vestrini, que se derrama e se transborda, que tira a "bata" com a qual tenta esconder o que de qualquer maneira acaba mostrando: a gordura e os "pneus", e abre as pernas para mostrar à sociedade venezuelana dos anos 70 e 80 as suas áreas cegas e as suas aberturas. Porque com Vestrini aparece "a bata" / "o robe" na poesia do país, essa vestimenta ampla e confortável que usam as donas de casa e que na sua obra vira um monumento à catástrofe e à vulgaridade da vida doméstica e domesticada; topos do excedente da vida comum, dessa gordura intratável, essa barriga descomunal que aparece através da bata doméstica, que não os consegue conter nem dissimular. A autora mostra o que sobressai entre as costuras da vida organizada pela noção da medida e da contenção, e declara

35 "idioma brutal, / the things you don"t forget/insoportable, /aquello que golpea desde adentro/ largo dolor jamás concluido/descubierto un día/hace mucho, /mucho tiempo".

que os verdadeiros dependentes não são os alcoólicos: "A dependência alcoólica é a verdadeira liberdade"[36] (Vestrini, 1993, p. 39); "Sem o álcool não há relação. Com nada. Nem sequer com as pedras"[37] (Vestrini, 1993, p. 47), senão "os sãos de corpo e espírito" os que "escovam os dentes todos os dias, às 8, às 12 e às 8 outra vez"[38] (Vestrini, 1993, p. 48-49), "que correm pelos parques"[39] (Vestrini, 1993, p. 33) e "ficam esvaziados de entranhas e cérebros"[40] (Vestrini, 1993, p. 49) e "chegam aos trabalhos prestativos e eficientes"[41]" (Vestrini, 1993, p. 49), e "copulam aos sábados como Deus manda"[42] (Vestrini, 1993, p. 49).

A poesia declara a sua intolerância pela repetição do mesmo libreto, e diz:

> não se tem vontade de fazer o mesmo a vida inteira, entende? Sim, é isso, respira fundo e acalme-se e peça uma dose e olhe para o outro lado, para onde você quiser, menos no espelho, porque começaria outra vez com a memória e a guerra e os fantasmas de merda e o tempo que não passa rápido, não lhe incomoda? Sempre a mesma coisa, o cachorro que late, você é a única que o enxerga desse jeito, então, peça uma dose e escute o que eu vou lhe dizer... não venha me falar disso de novo, não estou nem aí, sim, já fiquei sabendo daquilo da fadiga, da desafeição e da estupefação e não me importo com aquilo do marido frustrado de Creeley, começando pelo fato de que nem sei quem é que é esse cara, conforme-se, viu? Todos os dias as pessoas voltam para casa, não voltam? E você não vai resolver as coisas passando raiva por uma

36 "La dependencia alcohólica es la verdadera libertad".

37 "Sin alcohol no hay relación. Con nada. Ni siquiera con las piedras".

38 "los sanos de cuerpo y espíritu", los que "que se cepillan los dientes todos los días, a las 8, a las 12 y a las 8 otra vez".

39 "que corren por los parques".

40 "quedan vacíos de tripas y cerebros".

41 "llegan a sus trabajos serviciales y eficientes".

42 "copulan los sábados como Dios manda".

> cama ou uma cortina florida ou uma mesa quadrada, então bora beber e esquecer as suas histórias e as minhas, e falando em infortúnios, não me enfie neles, tá?...[43] (Vestrini, 1993, 74).

Este poema representa uma ficção de oralidade, uma voz desatada que articula frases desconexas e perguntas retóricas a um interlocutor que apenas pode escutar este longo reclamo que salienta, de modo provocador e alterado, os males comuns a uma classe que se martiriza pelo conforto, pela saúde, pelas cortinas de flores. Vestrini desvenda assim que o desastre está no cotidiano, incrustado nas paredes do apartamento e nas bocas do fogão, na vida reduzida a uma lista de obrigações que devem ser cumpridas com empenho. As coisas rudes e cruas são as que todos fazemos, as que temos em comum, no quarto, na vizinhança, no trabalho, na frente de uma dose de rum ou de anis; as que ocorrem em família, entre mãe e filha, entre marido e mulher, ou na rua; as que "nos fodem" embora a gente as dissimule "como se nada tivesse acontecido". Estas listas enfurecem o falante poético cuja língua brota, incha-se, escapa da boca logo ali onde os outros se calam: "Certas jornadas parecem eternas. / Ninguém pergunta como eu estou. / O rosto dos agressores / mescla-se com o dos agredidos / Não se sabe / quantos sobrevivem / a massacre[44] (Vestrini, 1993, p. 95).

---

43 "toda la vida no se tiene ganas de lo mismo, ¿entiendes? sí eso, eso, respira hondo y cálmate y pide un trago y miro hacia otro lado, hacia donde quieras, pero que no sea espejo, porque vas a empezar otra vez, que si la memoria y la guerra y los fantasmas de mierda y el tiempo que no pasa rápido, ¿no te fastidia? siempre lo mismo, el perro que ladra, eres la única que lo ve así, a ver, pide un trago y óyeme lo que te voy a decir... no lo digas otra vez, todo eso me da en la madre, sí ya sé lo de la fatiga, lo del desafecto y el estupor y no me importa el marido frustrado de Creeley, empezando que no sé quién es el bolsa ese, confórmate, ¿ves? todos los días la gente regresa a su casa, ¿no? y no vas a componer las cosas arrechándote por una cama o una cortina floreada o una mesa cuadrada, métete un viaje de toña la negra o de leo martini o de bola de nieve y cálate tus cuentos y los míos, y hablando de infortunios, no me metas, ¿ok?..."

44 "Ciertas jornadas se hacen largas. /Nadie pregunta cómo la paso. /El rostro de los

Se bem que, por um lado, os poemas de Vestrini são fragmentos de raiva que gritam o excedente que o cotidiano deixa aparecer através da bata; por outro lado também são poemas-lista, enumeração de objetos e ações desconectadas e desconexas que, em conjunto, nomeiam a forma do desejo da classe média venezuelana. Ao fazer esta operação, ao reduzir a vida ao comprimento de uma lista de afazeres, ao gesto de colocar um *check* a cada elemento da enumeração, a autora manifesta que não existe sintaxe que possa narrar a brecha que a rotina e o cálculo abrem na subjetividade, ao desaparecer o verbo fica o automatismo do hábito:

> O pescoço
> belo e comprido
> inclinado até as pernas
> pensa
> as palavras o balbucio o menino o mercado o escritório
> ao entardecer os tapas a cama o café o serviço
> o arroz a literatura o mercado o carro o ginecologista
> as pinças o éter os familiares o dinheiro os boletos
> o jornal a morte a revolução o campo a cia
> os candidatos os ratos o i Ching as pantufas o
> ruge o creme de manhã creme de noite o lavado a dose
> a espiral a morte o mercado a vizinha os golpes
> o telefone as contas a casa
> e grita
> (Vestrini, 1993, p. 72).[45]

---

agresores/se mezcla con el de los agredidos/No se sabe/cuántos sobreviven/a la masacre".

45 "El cuello/hermoso y largo/doblado hacia las piernas/piensa//las palabras los balbuceos el niño el mercado la oficina/el atardecer los manotazos la cama el café el servicio/el arroz la literatura el mercado el automóvil el ginecólogo/las pinzas el éter los parientes el dinero los recibos/el periódico la muerte la revolución el campo la cía/los candidatos los ratones el i ching las pantuflas el/rubor la crema de día crema de noche el lavado el trago/la espiral la muerte el mercado la vecina los golpes/el teléfono las facturas la casa/y grita".

Diante da enumeração de coisas supérfluas que a sociedade considera imprescindíveis e pontuam a vida privada das pessoas, Vestrini perde a paciência e solta um grito para dizer não a esta economia intratável da acumulação, do inconformismo, da aparência: "e é sempre nesta hora de putos e cães néscios / quando lembro / [...] / é a mesma hora / a de hoje / a que virá todos os dias / a que me fode"[46] (Vestrini, 1993, p. 91). O vulgar, por conseguinte, não é apenas uma voz que se declara fodida gritando, mas também aquilo que a fode, a ortopedia implacável que canaliza o desejo para convertê-lo em uma lista de coisas que se cumprem sem verbo, sem convicção, e que ocultam as falhas, as faltas, os excedentes que desta maneira ficam do lado de fora, sem que ninguém "se encarregue" deles.

Estar fodido significa aqui assumir a existência de algo sobrante incrustado no corpo insatisfeito da mulher que então abre as suas pernas para tocar-se "a coisinha", esse diminutivo que encarna a cultura da frustração do prazer:

> ...pulcra de tanto sabonete iodado
> lavada
> e lavada novamente com dedicação
> Ilha de cheiro a iodo.
> Coisinha propícia à entrada de fungos, herpes, bactérias,
> germes, espumas, plásticos, cobres e borrachas[47]
> (Vestrini, 1993, p. 133).

46 "y es siempre a esta hora de putos y perros necios/ cuando recuerdo/ ... / es la misma hora/la de hoy/la que vendrá todos los días/ la que me jode".

47 "...pulcra de tanto jabón iodado/lavada/y relavada concienzudamente/Isla con olor a yodo. /Cosita propicia a la entrada de hongos, herpes, bacterias/bichos, espumas, plásticos, cobres y cauchos".

Tocar-se "a coisinha" com o poema não produz um orgasmo, mas, pelo contrário, o temor de contrair uma doença. Assim, a satisfação do desejo sexual é deslocada pelo fantasma da infecção que não é mais do que o sintoma de uma economia que proíbe viver no desejo e na sua realização. O vulgar não consiste, portanto, em abrir as pernas e mostrar "a florzinha", mas em abri-las para comprovar que, com o propósito de controlar a fuga que sempre é o desejo, múltiplos dispositivos médicos e higiênicos intervêm para reduzir "a coisinha" a um espaço exposto à entrada de germes. Um espaço em que caem os medos e as obsessões da cultura que revela a falta de outro modo de estar no desejo.

O panóptico fica de olho nesse espaço para diagnosticar aquilo que não tem nem história, nem cura:

Então,
abra a boca.
Diga aaaaa
Mostre-me isso que a sua mão fez quando pequena.
Esse é que era o mistério?
Manipulações?
Sexo oral?
Tato?
Manipulações?
Vejamos o seu útero,
amplo e defasado.
Quantos meninos passaram por aqui?
Os especialistas lhe disseram
que a natureza esperava por eles.
Mas morreram igual.
E se sobreviveram,
uns são tarados
outros mais ou menos,
todos bem planificados com a desculpa da solidão.
Você tem problemas nos seus dentes,

com a lenta digestão dos indecisos
com o rangido do osso occipital.
Você é uma paciente a mais.
Deixe-me agitar-lhe nesta proveta de mármore,
verificar bem a cor da mistura.
Nojo,
Você fede
(Vestrini, 1993, p. 128).[48]

Este poema fala daquilo que se resiste ao diagnóstico: o não quantificável, o informe, o dissonante da experiência. Na medida em que o discurso médico reconhece, um por um, os lugares do corpo em que há alguma lesão; essas avarias que os saberes da vida burguesa provocam no sujeito; por outro lado, também expressa que o corpo produz algo não codificável, que coloca em risco todo o sistema, algo que soa como uma máquina que está praticamente se descompondo.

A literatura de Vestrini refere-se aos espaços que a vida cotidiana abre no sujeito, não apenas por meio do grito e da raiva como sugeri anteriormente, mas também através da interrupção entendida como falha sonora, como um espaço na voz, um som que se afunda.

Na obra "Tijeretazo", a narradora alude a um espaço que sente na cabeça, "um enorme espaço, com as suas bordas bem alinhadas". Não sabe se é negro ou branco, mas "a cor não interessa", diz ela. "Ninguém conseguiu até agora colorir um espaço"[49] e esse espaço é

48 A ver,/abre la boca./Di aaaaa/Muéstrame eso que hizo tu madre cuando eras niña./¿Eso era todo el misterio?/¿Manipulaciones?/¿Sexo oral?/¿Tacto?/¿Manipulaciones?/Veamos tu útero,/amplio y desfasado./¿Cuántos niños pasaron por ahí?/Los expertos te dijeron/que la naturaleza esperaba por ellos./Pero murieron igual./Y si sobrevivieron,/unos son tarados/otros más o menos,/todos bien planificados con la excusa de la soledad./Tienes problemas con tus dientes,/con la lenta digestión de los indecisos/con el crujido del hueso occipital./Eres una paciente más./Déjame agitarte en esta probeta de marfil,/verificar bien el color de la mezcla./Asco,/qué mal hueles"

49 "Nadie ha podido hasta ahora colorear un hueco".

a cifra de uma interrupção, da desconexão, de "um cabo grosso [...] no qual fazemos um corte"[50] (Vestrini, 2001, p. 108-109). O corpo se desfaz quando os seus órgãos e a sua matéria são cativos de fluxos de intensidade que o fraturam, separam e deslocam, e esta interrupção constitui o lugar em que o sentido existe como rasgamento e corte.

Em uma das páginas do seu *Diario* inédito, Vestrini faz referência à sua fealdade, à fealdade como uma carência no seu corpo:

> Em Paris, eu descubro com delícia e horror duas coisas: a solidão e a minha fealdade [...]. À noite, no dormitório do hotel olho-me nua frente ao espelho. E no momento em que eu aprendo a expensas de mim mesma o que é a fealdade-solidão, eu me curo sem razoamento. Eu digo sem razoamento porque não há nenhuma opção, nenhuma alternativa [...]. Não houve senão um elemento constante, o meu corpo. Quanto à alternativa, eu digo que ela não foi formulada, porque eu não fui feita sob os olhos dos outros... Boris Vian já me dizia: 'Quando eu falo em mulher, quer dizer mulher bonita. As outras estão dentro de um mundo totalmente estranho![51] (Vestrini *apud* Díaz, 2008, p. 33).

O que lhe falta ao corpo é aquilo que o ultrapassa. A falha constitui um lugar de residência da vontade de reger e medir os padrões de beleza e os usos que o biopoder lhe dá ao corpo. A fealdade produz desconforto em uma cultura governada pelo imperativo das formas equilibradas e simétricas em que os defeitos se corrigem ou escondem. Vestrini fala da fealdade, da sua fealdade, como um ângulo morto que os olhos da sociedade, e os seus próprios olhos, não conseguem olhar. A fealdade como uma condição intratável do corpo que a palavra poética nomeia para lhe dar existência negativa, em outras palavras, uma

50 "un cable grueso (...) al que se le echa un tijeretazo".

51 No conto "El sueño", a narradora profere "O meu corpo é uma merda"; "Foi quando o meu corpo de merda decidiu morrer. "Eu supus que já estava de saco cheio" (Vestrini, 2001, p. 99-100).

existência que se apaga a si mesma e se deixa apagar pela cultura. Esta dupla censura, a da autora e a dos outros, demonstra que não é possível escapar do protocolo e que até as vozes mais insolentes são presas daquilo que tentam desmoronar aos gritos.

Este corpo em tensão entre a conservação e a destruição, a cura e o vício, o defeito e a correção do defeito; este corpo menopáusico, doente, gordo, fofo, alcoólico, que sofre de arritmia cerebral, que tenta suicidar-se[52] é um corpo que soa mal: "É o meu corpo o que me incomoda. Eu estou toda vertida para dentro, para os seus ruídos e silêncios"[53] (Vestrini, 2001, p. 106). Um corpo vulgar porque a palavra que o nomeia o abre por dentro e mostra a sua materialidade orgânica. Por fora feio e por dentro carne, apenas carne descomposta, disponível aos devires mais imprevisíveis que a literatura lhe atribui. Um corpo que perdeu os limites e as funções, e que o desejo desarticulou inserindo nele outra ordem significante, outra produtividade, outra saúde que o aliena de si mesmo (Esposito *apud* Amato 2010, p. 109). Vestrini toca o corpo com a escritura, mas não aquilo que pode ser codificado e simbolizado, mas "a sua posição fora do texto", "o seu afastamento infinito"[54] (Nancy, 2003, p. 14).

O conto "La decisión"[55] é uma história sobre as implicações orgânicas decorrentes de uma ruptura amorosa, onde pode ser observado como a dor desfigura o organismo e o torna um corpo sem órgãos:

52 Vestrini tentou suicidar-se sete vezes. Algumas tomando remédios, outra colocando a cabeça dentro do forno e abrindo o gás.

53 ""Es mi cuerpo lo que molesta. Estoy toda vertida hacia adentro, hacia sus ruidos y silencios".

54 ""su puesta fuera de texto", "su alejamiento infinito".

55 Miyó entregou o conto "La decisión" a Luiz Lozada Soucre uns dias antes de se suicidar para que o publicasse na coluna "O conto da segunda" do jornal *El Diario de Caracas*. Nunca foi publicado por ser considerado um "ato de necrofolia", devido à relação que ela tinha com a sua morte.

Uma leve náusea encheu-lhe a boca de saliva amarga. Tinha fumado e bebido a noite inteira. Inclinou-se sobre o lavatório obrigando-se a vomitar. Apenas espasmos convulsivos saíram da sua garganta. Sentiu no interior da bochecha esquerda uma pequena chaga e deixou a sua língua passar e repassar por ela. O golpe não lhe ardia mais. Ele o tinha lançado com força, jogando os seus óculos grossos de míope e rindo das suas súplicas [...]. Esse riso, esse desdém era o que agora lhe mordia por dentro, no mais distante e oculto do seu corpo. Quando uma pessoa é espancada com amor ou ódio – por acaso isso importa? –, o tempo e o espaço desaparecem. A velocidade e a contundência dos golpes apagam todo signo de vida. O que resta nas mãos do agressor é um brinquedo inanimado, uma bola de fio, um lençol enchido pelo vento [...]. A vida é um assunto de pequenos e grandes abandonos. De perdas recuperáveis ou não. Na sua brevidade, foi calculada para que as pessoas se amassem e se abandonassem. Um ciclo perfeito de dor: eis a única e verdadeira razão da vida. Como concebê-la sem sofrimento amoroso? [...] Apaziguar essa maré-vermelha e turbulenta que lhe subia pelo ventre, selvagem, irracional... Gritou, vomitou longas e tediosas palavras. Converteu-se em uma enorme bola de massa que rebotou contra as paredes e cresceu e cresceu até não deixar lugar nenhum. Queria sofrer mais ainda. Obter uma perda que a deixasse tal como estava agora: uma mulher solitária, tomando café à espera de uma morte que, certamente, não chegaria a menos que ela o decidisse [...]. Algo nela se esponjou, encheu de furor os anos próximos. Não teria mais que [...]. Como se bruscamente o seu corpo se tivesse selado hermeticamente [...]. Mas foi nesse momento quando percebeu a surpreendente clareza da sua dor. E derrotá-la não seria questão de tempo [...]. Fechou os olhos e deixou que o mundo voltasse a caminhar de novo. Sem ela'[56] (Vestrini, 2001, p. 117-122).

56 Una leve náusea le llenó la boca de saliva amarga. Había fumado y bebido toda la noche. Se inclinó sobre el lavamanos obligándose a vomitar. Solo espasmos convulsivos salieron de su garganta. Sintió en el interior de la mejilla izquierda una pequeña llaga y dejó que su lengua pasara y repasara por ella. Ya no le ardía el golpe. Él lo había lanzado con fuerza, botando sus gruesos anteojos de miope y riéndose de sus súplicas (...). Esa risa, esa mueca era lo que ahora le mordía por dentro, en lo más lejano y oculto de su cuerpo. Cuando una persona es golpeada con amor u odio —¿importa acaso? — el tiempo y el espacio desaparecen. La velocidad y contundencia de los golpes apagan todo signo de vida. Lo que queda en manos del agresor es un muñeco inanimado, una pelota de hilo, una sábana henchida por el viento [...])] La vida es un asunto de pequeños y grandes abandonos. De pérdidas recuperables o no. En su brevedad, fue calculada para que las personas se amaran y se abandonaran. Un ciclo perfecto de dolor: tal es la única y verdadera razón de la vida. ¿Cómo concebirla sin sufrimiento amoroso? [...] Apaciguar

Aqui se mostra como a literatura inventa outro corpo através de uma língua espancada que soa como um berro e que vomita a sua própria impotência discursiva. Poderia dizer-se que é a mesma linguagem a que desencadeia a sua violência sobre o corpo que nomeia e ativa essa máquina de derivas e devires que produz a semiose excessiva que são os poemas e os relatos de Vestrini. A linguagem é o que faz do corpo pura matéria significante.

A potência de variação do corpo quando é atravessado pelo "insofrível mal/de todo tenaz afeto"[57] (Vestrini, 1993, p. 69), o faz derivar em "brinquedo inanimado", "bola de fio", "enorme bola de massa", ou em outras palavras, uma alteridade inclassificável que ultrapassa os limites do inteligível e do compreensível. O corpo, então, não é apenas essa matéria aberta à mutação e à mudança, mas também é corpo do sentido mesmo que, ali onde parecia materializar-se, interrompe-se, deixa remitir-se a si mesmo, como Nancy diz, "suspende-se esse limite que lhe dá o seu "sentido" mais próprio, e que o expõe como tal [...]. O corpo expõe a fratura de sentido que a existência constitui, simples e absoluta"[58] (Nancy, 2003, p. 22).

---

esa marea roja y turbulenta que le subía del vientre, salvaje, irracional... Gritó, vomitó largas y tediosas palabras. Se convirtió en una enorme bola de masa que rebotó contra las paredes y creció y creció hasta no dejar lugar alguno. Quería sufrir aún más. Obtener una pérdida que la dejara tal como estaba ahora: una mujer solitaria, tomando café a la espera de una muerte que, por supuesto, no llegaría a menos que ella lo decidiera [...]. Algo en ella se esponjó, inundó de furor los años próximos. No habría nada más [...]. Como si bruscamente su cuerpo se hubiera sellado herméticamente [...]. Pero fue entonces cuando percibió la sorprendente claridad de su dolor. Y derrotarlo no sería cuestión de tiempo [...]. Cerró los ojos y dejó que el mundo echara a andar de nuevo. Sin ella".

57 "el insufrible mal/de todo tenaz afecto".

58 "se suspende sobre ese límite que le da su "sentido" más propio, y que lo expone como tal. (...) El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente"

A poesia[59] é o lugar onde os limites se abrem, onde a língua se esmecha e se confunde para mostrar "a parte maldita" do ser, essa parte que não tem contenção e que se opõe ao respeito servil da lei, recorrendo a uma energia que irrompe com violência no espaço da ordem revelando os alcances de uma linguagem mais atrevida. Esta energia feita linguagem impertinente e descontrolada é capaz de transbordar a instituição literária, de perverter as suas produções e até de lhes dar visibilidade a outros corpos e outras possibilidades (Rancière, 2005).

Vestrini utiliza a poesia para pisar com as palavras a ordem estabelecida (Bataille, 2003), como um gesto de rebeldia com o qual mostra até onde uma voz pode chegar quando não aceita os marcos de contenção que a regulam. Assim, ataca à língua maior, a desfigura até convertê-la em uma língua estrangeira. Aposta pela seca e a sonoridade: duas dimensões opostas da linguagem que convivem na sua obra e fazem-se possíveis na medida em que, para nomear o desastre do cotidiano, e caminhar com os pés nus sobre vidros estilhaçados é necessário reduzir a linguagem a um osso, a um espaço.

Com Miyó Vestrini, a literatura torna-se perigosa porque ao transgredir a lei da língua, ela volta mais inorgânica, insubordinada; "Nada pesa sobre ela. Pode dizer tudo"[60] (Bataille, 1971, p. 44)[61]. À vista disso, a sua língua nada se reserva, põe em cena uma mulher fodida na dupla acepção que esta palavra tem: estar maltratada pela vida,

59 "A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma de erotismo; à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a *eternidade. É o mar, partido com o sol*" (Bataille, 2003).

60 "Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo".

61 O Dicionário *da Real Academia Espanhola* define inorgânico: 1. adj. Dito de um corpo: sem órgãos para a vida, como os minerais//adj. Dito de um conjunto: carente da conveniente ordenação das partes.

pela "família estúpida e obtusa", pelo psicanalista, pela menopausa que arremete contra ela e a golpeia; e também pela sua frustração sexual, por ser mal-amada, pela insatisfação de estar sendo "mal" fodida pelo marido e pelo amante de plantão. A vida a fode desde o seu nascimento:

> Quando você nasceu, há cinquenta anos, morria César Vallejo. Quando a sua cabecinha, o seu umbigo, a sua pele rosada e lisa, a sua florzinha apareciam no mundo, enfiavam o poeta em um buraco. Cobriam-no de terra e você vinha coberta de merda. A palavra recorrente: *mierda, merde, sheet, chiit*, tal como soa[62] (Vestrini, 1993, p. 50).

Vestrini faz ecoar na literatura venezuelana um grito estridente – "A vida é uma merda" – que desvenda a parte maldita do sujeito, esse excedente que aparece através da bata e vira uma bola informe que não encontra cabimento em lugar nenhum.

Aproximar-se da sua obra supõe refletir sobre o estatuto da sua língua dissonante e rude, além dos efeitos que ela produz na literatura venezuelana do século XX. Esta língua vulgar constata, na literatura latino-americana, a existência de uma parcela do arquivo que soa "mal", devido às suas raivas e cóleras, supõe aproximar o ouvido dos espaços que furam a cultura e prestar atenção aos sujeitos desafinados e excêntricos que, com as suas línguas duras, ressaltam a existência de uma cidadania descontrolada e magoada que também exige ser atendida e escutada.

62 "Cuando naciste, hace cincuenta años, moría César Vallejo. Cuando tu cabecita, tu ombligo, tu piel rosada y lisa, tu cuquita virgen asomaban al mundo, metían en un hueco al poeta. Lo cubrían de tierra y tú venías cubierta de mierda. La palabra recurrente: mierda, merde, sheet, chiit, cómo suena"

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Lo abierto. El hombre, el animal**, Valencia: Pre-textos, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Horno Sacer I.* **El poder soberano y la nuda vida**, Tradução de A. Gimeno Cuspinera. Pre-Textos: Valência, 1998.

AMATO, Mariana. Escrito desde un cuerpo. Estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls. *In:* **Estudios. Revista de Estudios literarios y culturales**. n. 17, v. 33, janeiro-junho, 2009.

ARVELO LARRIVA, Enriqueta. **Antología poética**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.

ARVELO LARRIVA, Enriqueta. **Poemas perseverantes**. Caracas: Fundación Imprenta de la cultura, 2022.

BARRETO, Igor. **Soul of Apure**. (Anotaciones sobre el alma de un lugar). San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2006a.

BARRETO, Igor. **El llano ciego**. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2006b.

BARRETO, Igor. **Crónicas llanas**. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 1989.

BATAILLE, Georges. **La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.

BATAILLE, Georges. **La literatura y el mal**. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

DELEUZE, G. Guattari. F. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**. Valencia: Pre-textos, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Crítica y clínica**. Barcelona: Anagrama, 1996.

DÍAZ, Mariela. **Miyó Vestrini**. Caracas: El Nacional, Biblioteca Biográfica Venezolana, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. **La experiencia opaca**. Literatura y desencanto. Buenos Aires: F.C.E, 2009.

GIORGI, Gabriel. **Monstruosidad y biopolítica**. Revista Iberoamericana, n. 227, v. LXXV, abril-julho, 2009.

GIORGI, G. Rodríguez, F. **Ensayos de biopolítica. Excesos de vida**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Entre filosofía y literatura**. Obras esenciales. Volumen 11. Barcelona: Paidós, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Los anormales. Curso en el College de France** (1974-1975). México: F.C.E., 2000a.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, la genealogía, la historia**. Valencia: Pretextos, 2000b.

FOUCAULT, Michel. **La historia de los hombres infames**. Argentina: Cronte Ensayos, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **Revelación de un mundo**. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

NANCY, Jan-Luc. **Corpus**. Madrid: Arena, 2003.

NANCY, Jan-Luc. **L"essere abbandonato**. Macerata: Quodlibet, 1995.

QUINTANA P., Laura. De la nuda vita a la "forma-de-vida. Pensar la política con Agamben dese y más allá del paradigma del biopoder. *In:* **Argumentos**, UNA-X, México, a. 19, n. 52, 2006, p. 43-60.

RANCIÈRE, Jacques. **La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RIVERA, Hésnor. Apocalipsis. *In:* El Salmón. Revista de poesía. n. 7, v.3, 2012.

VESTRINI, Miyó. **Órdenes al corazón**. Caracas: Editorial Blanca Pantin, 2001.

VESTRINI, Miyó. **Salvador Garmendia: pasillo de por medio**. Caracas: Grijalbo, 2004.

VESTRINI, Miyó. **Todos los poemas**. Caracas: Monte Ávila, 1993.

2 Populismo e democracia

Venezuela: uma narrativa sem rosto aparente

Luis Barrera Linares

Para dar continuidade ao percurso negativista – o que já comentamos em várias oportunidades (Barrera Linares, 2005) – e conseguir documentá-lo melhor, vou discutir aqui o desenvolvimento da narrativa venezuelana do século XX, como um processo global, marcado principalmente pela necessidade de traçar as características de um rosto próprio no espaço latino-americano. Um rosto que aparentemente tem sido planejado sob a base de um conjunto de traços quase sempre olhados desde a perspectiva da negação do próprio com suas particulares variantes e olhares nos distintos períodos.

A procura dessa caracterização tem passado pela necessidade de discutir recorrentemente alguns temas específicos, entre os quais salientam-se os seguintes: a dicotomia regionalismo/universalismos, o apego ao realismo e a falta de atenção para o fantástico, a repulsa recorrente do valor específico das obras, o isolamento nos limites do próprio território nacional e a escassa necessidade de ir bem longe das fronteiras pátrias, além do desinteresse notório pela relação dos textos com seus destinatários.

1 Uma versão deste texto publicou-se originalmente como artigo em *Iberoamericana*, 78-79 com o título "Diacronia textual de uma narrativa sem rosto aparente", (2/3, 2000), p. 52-71. O texto foi revisado, reajustado, reformulado e atualizado para esta publicação por considerar que se apresenta aqui um dos traços primordiais da narrativa venezuelana do século XX.

2 Tradução: Romina Leonor Toranzos.

DOI: 10.29327/5418815.1-9

Resulta evidente que a amplitude do tópico e a voluntária limitação do espaço obrigam a propor este assunto desde uma perspectiva das ideias propostas para uma discussão muito mais abrangente, condicionados a uma amostra de opiniões que vou apresentar, emblemática talvez, mas, ao mesmo tempo aleatória, provavelmente incompleta, e integrada fundamentalmente pelos juízos dos narradores, ensaístas e críticos. Trata-se apenas de esboçar uma proposta que implica, primeiramente, uma extensa pesquisa de fontes comuns e, logo, a elaboração dum amplo trabalho que apresente o fenômeno em todas suas dimensões.

Primeiramente, ofereço um inventário cronológico de juízos (geralmente adversos) que alguns autores venezuelanos têm expressado ao longo do tempo sobre sua própria literatura. Com o intuito de facilitar as propostas, e somente com fins metodológicos, considero as variáveis mencionadas anteriormente no marco de uma delimitação diacrônica de nossa narrativa, desde o fim do século XIX até a última década do século XX. Resulta impossível evadir a sustentação destas ideias com um extenso número de citações, ineludíveis devido à natureza do tópico.

Traçar o rosto com a negação

Embora resulte contraproducente, na rejeição recorrente, os narradores e pesquisadores da literatura venezuelana temos deambulando ao longo do tempo, procurando um rosto próprio, indagando sobre as características de uma imagem que nos leve ao reconhecimento como espaço literário no conjunto de países latino-americanos. Essa procura tem nos conduzidos a converter a autonegação no traço mais ressaltante da nossa identidade literária. O tema tem sido comentado

e caracterizado como um curioso paradoxo por Kohut (1999, p. 16), após que, mesmo acima de tão singular situação, "a literatura venezuelana encontra-se mais viva, rica e versátil do que nunca" [3].

De negação a negação, criadores, críticos, professores, pesquisadores e leitores venezuelanos, construímos um mundo de anulações desde o momento mesmo da nossa independência. Com maior ou menor ênfase, cada grupo, cada geração, cada individualidade tem feito sua parte. Contudo, quanto mais nos recusamos, mais nós reconhecemos.

Temos passado extensos períodos discutindo se devemos ser *regionalistas* ou *universalistas* (Araujo, 1972), como se nós crêssemos de modo fervoroso na incompatibilidade de ambos posicionamentos. Muitas vezes nossos escritores têm se perguntado se seria mais rentável localizar geograficamente às personagens em Paris, Londres, Roma, Munique ou Madrid; ou se temos que permiti-lhes movimenta-se à vontade nos mais recônditos espaços rurais ou urbanos do território pátrio (Barrera Linares, 1997). Temos discutido genuinamente, com paixão de militantes, sobre a escassa tendência apresentada, por exemplo, para a narrativa fantástica; enquanto escrevemos a maioria de nossos textos apegados ao realismo, uma observação feita em várias ocasiões por Liscano (1973). Não nos foi indiferente o problema do escritor e o compromisso, o trabalho proselitista ou elitista com que deveríamos temperar contos e romances. Por exemplo, uma reflexão sobre tão polêmico tema, a devemos a Salvador Garmendia (1999), precisamente uma das mais importantes vozes narrativas do século XX, venezuelano e latino-americano.

3 "La literatura venezolana es más viva, rica y multifacética que nunca".

Também não obviamos o dilema de se devemos escrever para nosso mínimo universo de leitores ou fazê-lo com aspiração de atravessar as fronteiras nacionais.[4] Desde as vozes mais consagradas até as mais jovens e emergentes, a dúvida é recorrente e não se detém. Como exemplo, a seguinte afirmação do fim do século de Antonio López Ortega, escritor nascido em 1957:

> Uma atitude benevolente – ampliada por quem resenha nesse momento, pela facilidade com que se acessa as páginas literárias, por um horizonte novato onde cada um pode encontrar um prêmio complacente – quer fazer-nos confiar em nosso panorama narrativo. Olhamos portas adentro, comemoramos os novos valores, nos conformamos com uma dinâmica do local, como se nossas próprias expectativas se encontrassem satisfeitas à volta da esquina[5] (López Ortega, 1995, p. 59).

O rosto procurado parece difuso, mas na realidade é mais nítido do que temos acreditado. Para esboçar um perfil e apresentar como tal rosto tem se conformado, consideramos conveniente realizar uma segmentação diacrônica, separar o tempo em períodos para melhor apreciar o que é em cada momento. Estamos cientes que nada pode resultar mais arbitrário para a história da literatura do que a separar em fragmentos temporais. Qualquer tentativa sempre resultará discu-

4 O debate tem sido prolífico, mas podemos citar sobre ele um de finais do século XX, assinado no jornal *El Nacional,* por Pablo Villamizar: "A literatura venezuelana também tem seu problema de fronteira" (7 de novembro de 1999: C/2), que recolhe as opiniões de sete escritores nacionais, privilegiados por ser dos poucos que apresentam traduções para outras línguas.

5 "Una actitud benevolente – ampliada por reseñadores de turno, por la facilidad con que se accede a las páginas literarias, por un horizonte primerizo donde cada quien puede hallar un premio complaciente – quiere hacernos confiar en nuestro panorama narrativo. Miramos puertas adentro, festejando a nuestros nuevos valores, conformándonos con una dinámica de lo local, como si nuestras propias expectativas se vieran satisfechas a la vuelta de la esquina".

tível, porém, serve como estratégia metodológica de localização de um fenômeno no eixo diacrônico.

Sob os processos literários dos países latino-americanos, temos que falar primeiramente de, pelo menos, dois segmentos históricos diferentes: um referido à literatura originada durante o tempo da colônia, e outro, relacionado com o nascimento do que pode ser nomeado como "literaturas nacionais". Neste caso, vamos nos limitar ao segundo período, partindo da divisa cronológica da literatura venezuelana proposta por Carrera (1984) até os anos sessenta, complementada por nós para as últimas décadas do século XX. Aceitamos que os períodos propostos por Carrera resultam válidos para a narrativa.

Diacronia de um lamento

Carrera apresenta seis primeiros períodos (desde 1820 até 1962) e os defende com argumentos histórico-políticos e literários. Como já foi mencionado, o nosso trabalho visa ampliar a proposta desse autor e acrescentar mais três períodos, que vão desde 1970 até o ano 2000. Os vinte anos transcorridos neste século XXI fazem com que seja impossível assumir com firmeza a proposta de um período adicional, embora não tenhamos dúvida da gestação dele, com a internacionalização de alguns autores e autoras. As datas indicadas são aproximações escolhidas graças à presença recorrente de determinados sintomas e, para localizar ao leitor, indicam apenas o início dos períodos propostos.

Devido à dificuldade de conhecer com exatidão as datas de finalização dos períodos (se é possível pensar que essas datas existem), decidimos não fazer referência a esse fato. Resulta óbvio, por exemplo, que algumas das características indicadas têm estado presentes na nossa literatura desde suas origens até hoje. Determinados períodos

históricos fornecem as bases contextuais necessárias para o início do seguinte período, mas o anterior tem continuado seu desenvolvimento. De qualquer maneira, interessa precisar a forma como em cada um desses períodos gerou-se uma nova variável ou tem se retomado outra preexistente, relacionada com o curioso processo de procura de identidade para a literatura nacional.

Por exemplo, o *período de fundação* inicia-se no período de 1820-1845, com o fim da colônia, e se distingue por uma marcada e natural tendência para a procura literária do nacional, o supostamente próprio. É o tempo do primeiro costumbrismo. Os modelos literários mais salientes do momento foram Andrés Bello e Fermín Toro, ambos muito úteis para marcar o início da controvérsia sobre o que deveria ser nossa literatura. Assim, por exemplo, os seguintes versos de Andrés Bello, do seu poema "Alocución a la poesía" (1823), abriam um caminho possível para os primeiros traços do próprio:

> [Divina poesia] [...]
> É tempo já que deixes a culta Europa
> que tua nativa rusticidade desama,
> e conduzes teu voo para onde te abre
> o mundo de Colombo sua grande cena[6]
> (Bello, 1981, p. 43).

Inicia-se com isso o que será um longo caminho de luta pelo próprio e pelo estrangeiro, discussão que será pivô fundamental ao longo do desenvolvimento da literatura venezuelana. Pode-se tratar de um exemplo entre outros, mas não podemos deixar de referir que, enquanto Bello chamava à exaltação do próprio, do nativo, do local

6 [Divina poesía] [...] / "tiempo es que dejes ya la culta Europa /que tu nativa rustiquez desama, /y dirijas el vuelo adonde te abre/ el mundo de Colón su grande escena"

americano – temos que lembrar da sua silva *La agricultura de la zona tórrida* (1826), por outro lado, e sem ser um amante aberto do produzido no exterior, Fermín Toro, além de alguns interessantes contos iniciais, fez conhecer em 1842 o que foi considerado por alguns pesquisadores como o primeiro romance venezuelano, *Los mártires*. O romance foi curiosamente ambientado em Londres, durante a época vitoriana, com personagens ingleses e uma visão crítica do que ainda era o poderoso Império britânico, um fato que serve a outros para negar ao texto seu caráter de romance nacional. Essa situação poderia se complementar com a exótica ambientação do conto anterior do mesmo autor, "La viuda de Corinto" (1837), publicado com o pseudônimo de Emiro Kastos e considerado conto de terror, modalidade ainda não muito cultivada no país. Seu título e o início falam por si só:

> Um antigo templo de Minerva estragado pelos maometanos e logo convertido em cemitério pelos cristãos para depositar as cinzas dos que pereceram na defesa da cidade, levanta ainda em Corinto sua soberbia e injuriosa fachada como revelando a sabedoria dos tempos passados com afronta das presentes idades. No interior se enxergam ruínas, arcos quebrados, colunas destroçadas, capitéis derrubados que servem de sarcófagos às tumbas levantadas naquele recinto.[7]

Como dado de base, e para reforçar o atrativo de alguns de nossos escritores projetados a outras latitudes, vale a pena lembrar também o juízo sobre o texto de Toro emitido por Julio Calcaño em 1888: "*La viuda de Corinto* é uma joia engastada no riquíssimo metal dos escritores da antiga Grécia" [8] (1972, p. 1990).

---

7 Tirado da publicação digital de https://vdocuments.mx/la-viuda-de-corinto-fermin-toro-mejoradapdf.html.

8 "*La viuda de Corinto* es una joya engastada en el riquísimo metal de los escritores de la antigua Grecia".

Sem ter polemizado diretamente, e sem ter proposto isso, Bello e Toro acabaram representando os passos iniciais de um primeiro confronto que ainda não tem concluído: forma parte da curiosa pessoalidade literária da Venezuela e, pelo menos durante todo o século XX, alimentou constantemente o ressurgimento década traz década. Como prova do posicionamento sobre este aspecto, o juízo feito pelo mesurado crítico Mariano Picón Salas sobre a obra narrativa de Toro. Além de reconhecê-lo como pensador e político fundamental, afirma o seguinte: "Ócio das suas graves tarefas políticas podem se considerar aqueles pequenos romances que como *Los mártires* e "La viuda de Corinto" contém para o nosso gosto de hoje uma intriga artificiosa e um exagero de lágrimas" [9] (Picón Salas, 1940a, p. 97). Esse juízo colocaria a Toro, sem que o crítico o propusesse, quase fora da narrativa que contribui para o nacional; além de confiná-lo ao terreno dos intelectuais e dos poetas e alimentar, ainda, a dúvida sobre se seria ou não, realmente, o autor do primeiro romance propriamente venezuelano, dado o contexto estrangeiro presente nos seus capítulos, que acabam por confundir o "nacional" com a ambientação. Sabe-se que Toro foi mais que nada um severo crítico da Inglaterra e suas ambições imperiais.[10] Nesse sentido, *Los mártires* pode ser lida em código sócio crítico e, ainda, se for o caso, em tom paródico. Além disso, pode resultar curioso, porém, no campo da poesia, considera-se a Toro como integrante de uma escola de Bello (Miranda, 1992).

9 "Ocio de sus graves tareas políticas pueden considerarse aquellas novelitas que como *Los Mártires* y "La viuda de Corinto" contienen para nuestro gusto de hoy demasiada intriga artificiosa y demasiadas lágrimas".

10 Inglaterra viu-se sempre com olho de comerciante das amplas possessões espanholas da América (Toro, 1963, p. 59).

Tudo isso entra em contradição com o que Picón Salas pensava da obra de Andrés Bello poeta: "Nossos humanistas do século XIX são um pouco filhos de Bello. Por meio dos amplos versos da Silva [...] tem penetrado na nossa literatura o sentimento da América – que se não é ainda o nativismo literário – enobrece pelo menos os usos e as coisas da terra" [11] (Picón Salas, 1940a, p. 85).

A dúvida sobre a identidade foi se formando durante o período de apertura, constituindo-se já definitivamente no tema recorrente de nossa história literária.

Entraríamos depois em um *período de estabelecimento*, cuja gestação pode se assinalar entre 1875-1880. Refere-se ao início do processo de industrialização do país, com forte influência ideológica do positivismo e auge do romantismo literário. Afirmação do nacional e da "defesa do progresso" na literatura. O período tem correlação cronológico com o catalogado por Picón Salas como o terceiro período do costumbrismo venezuelano (1864-1885). Resulta óbvio que a proliferação dos formatos dessa tendência (Barros, 1994) se inclinaram pela procura do nacional e que, em consequência, tenha sido essa a orientação mais forte durante esses anos. O nativo se abre como possibilidade para a procura da identidade, e nesse sentido resulta emblemático um conhecido relato de Daniel Mendoza publicado com anterioridade: "El llanero en la capital" (1845). Outras inquietações surgem agora relativas ao problema do texto e sua relação com o público. Barrios (1994) comenta, por exemplo, que além da diversidade textual costumbrista, são apreciáveis:

11 "Nuestros humanistas del siglo XIX son un poco los hijos de Bello. A través de los anchos versos de la Silva [...] ha penetrado en nuestra literatura un sentimiento de América —que si no es todavía el nativismo literario— ennoblece al menos, los usos y las cosas de la tierra"

> [...] alguns novos traços para nossa literatura daquela época: dinamismo dialogal na relação emissor-receptor, jogo chamativo do texto em permanente toma de consciência de si e, como parte dessa autorreflexividade, um recorrente jogo paródico (em especial do estilo romântico)[12] (Barrios, 1994, p. 12).

Aparece uma nova variável, relacionada diretamente com o problema do local. Trata-se da relação escritor-público, que pode se apreciar desde antes do início do período, no parágrafo inicial do artigo "Los escritores y el vulgo", de Rafael María Baralt:

> Dois grandes obstáculos vão se opor à carreira dos escritores públicos no difícil e generoso gênero de costumes. O primeiro é a propensão deles mesmos ao colocar nos seus quadros, que só devem ser gerais, caracteres particulares; e o segundo, a propensão irresistível do povo a encontrá-los em cada frase do escrito[13] (Baralt, 1839 *apud* Picón Salas, 1980, p. 61-66).

O ambiente da época vai se enriquecer com textos humorísticos muito importantes, mas pouco referidos, como os de Nicanor Bolet Peraza. Suas "Cartas Gredalenses" (as primeiras datadas entre 1893 e 1894) esperam ainda por uma análise que consiga redescobrir nelas a paródia dirigida para a burla do elemento estrangeiro[14]. Entretanto,

12 "[...] ciertos rasgos novedosos para nuestra literatura de entonces: dinamismo dialogal en la relación emisor-receptor, chispeante juego del texto en permanente toma de conciencia de sí mismo y, como parte de esa autorreflexividad, un recurrente juego paródico (en especial del estilo romántico)"

13 "Dos grandes obstáculos se opondrán siempre a la carrera de los escritores públicos en el difícil y generoso género de costumbres. Es el primero la propensión de ellos mismos a salpicar sus cuadros, que solo generales debieran ser, de caracteres particulares; y el segundo, la propensión irresistible del pueblo a encontrar éstos en cada frase del escrito"

14 A modo de exemplo, lembramos de alguns dados referidos às cartas: foram dirigidas por seu suposto autor (Silvestre Montañés), desde a cidade de Nueva York, a seu conter-

o costumbrismo e sua inclinação localista não parecia suficiente, razão pela qual anos depois, Tejera (1881), expôs sua opinião sobre o problema, enfatizando na carência de uma "fisionomia especial" e na necessidade de olhar para o próprio:

> [...] carece nossa literatura de fisionomia especial, [...] e apresenta diversas qualidades, diversas tendências, estilo indefinido, formando a aparência de um grande tecido com fios multicolores que não se misturam e fazem do conjunto uma miscelânea confusa.
>
> [...]
>
> Quando nossos poetas e escritores de prosa deixem voar com asas próprias o engenho, escrevam nossa história, cantem nossas glórias, reproduzam nossos costumes, façam familiar as ideias da pátria, as letras vão ter a uniformidade de carácter da que hoje sentimos saudade[15] (Tejera, 1973, p. 33).

O culto pelo localismo parecia ter ganhado lugar, sendo esse outro dos momentos em que a literatura nacional se reconhecia pela negação dela mesma, embora paralelamente estimulava-se para uma direção específica. Contudo, isso não parecia suficiente. Algumas críticas severas posteriores são evidências da audácia. O período costumbrista, ou, em geral, todo quanto precedeu ao modernismo, tem sido logo avaliado (muitas vezes negativamente) e algumas vezes lhe foi

---

râneo e amigo, Don Frutos del Campo, morador de um lugar chamado El Gredal. Vale a pena salientar o excelente jogo de malabarismos verbais (inglês-espanhol) que utiliza o autor nas cartas.

15 [...] carece nuestra literatura de fisonomía especial, [...] y presenta distintos caracteres, diversas tendencias, estilo indefinido, formando la apariencia de una gran tela tejida con hilos multicolores que no se casan y hacen del todo una miscelánea confusa.
[...] Cuando nuestros poetas y prosadores dejen volar con alas propias el ingenio, escriban nuestra historia, canten nuestras glorias, reproduzcan nuestras costumbres, se familiaricen con los ideales de la patria, las letras tendrán la uniformidad de carácter que echamos hoy de menos.

atribuído algum valor literário, que pode até ser considerado lastimoso (Barrios, 1994, p. 10). Resulta impossível não resumir este aspecto global baseados no contundente juízo emitido por Jesús Semprum no ano de 1911:

> Ao longo de um século da vida independente que levamos, só podemos citar com orgulho três ou quatro nomes que nos honrem nas belas letras: Juan Vicente González, Cecilio Acosta, Pérez Bonalde; Bello não é nosso; Baralt tampouco. E pode olhar que desses três nomes que eu cito, nenhum deles tem deixado alguma obra que possa exercer influência prática na nossa geração[16] (Semprum, 1956, p. 33).

Dessa maneira se consolidava um modelo de juízo crítico sobre o próprio, sem aparente saída possível. Como veremos logo, idêntica posição foi adotada com termos parecidos, em diversas situações em tempos posteriores, por narradores como Adriano González León, Guillermo Meneses e José Balza. O pessimismo se impunha como modo natural de avaliação do passado e do presente literário. Essa atitude se projetou de alguma forma para o advento do modernismo, momento que agudizou a discussão sobre o "mestiço" e o estrangeiro.

Sobre o período 1890-1900, Carrera (1984) salienta o início dessa etapa e sugere o nascimento de um período de "iniciação e debate", onde se poderia falar de uma literatura propriamente literária (concebida como "fato artístico"), que se afasta da realidade, a recreia, sem chegar ao fantástico. Foi a época do surgimento do modernismo, momento de estabelecimento incipiente da indústria petroleira, no

16 "En una centuria de vida independiente que llevamos, solo podemos citar con orgullo tres o cuatro nombres que nos honren en bellas letras: Juan Vicente González, Cecilio Acosta, Pérez Bonalde; Bello no es nuestro; Baralt tampoco. Y fijaos en que de esos tres hombres que cito, ninguno ha dejado obra que pueda ejercer influencia práctica en nuestra generación"

qual se evidenciou a discussão entre uma literatura inspirada no nacional e outra com o olhar para o universo (universalismo/localismo). Tempos de luta política, devido ao estabelecimento no país de dois sucessivos ditadores: Cipriano Castro (1899-1908) e Juan Vicente Gómez (1908-1935). A continuidade dessa discussão atinge um clima interessantíssimo de debate, entre os "americanistas-crioulistas" e os "cosmopolitas-decadentistas". A palavra em defesa do local é liderada pelo escritor de contos Luis Manuel Urbaneja Achelpohl. Ele explica o desprezo pelo local devido ao excessivo apego a uma literatura estrangeira específica: os clássicos espanhóis (1895)[17]:

> Entre os adversários do americanismo encontram-se aqueles que consideram de mau gosto os assuntos nacionais.
>
> [...]
>
> Olhar os pátrios assuntos afastados da arte, sendo produtos nossos, é um defeito de interpretação devido a uma leve falta de sensibilidade ao meio. Sua origem encontra-se na prolongada servidão dos autores à clássica literatura espanhola em mais de três quartas partes do século presente[18] (Rodríguez Ortiz, 1987, p. 85).

Não há dúvida de que subsistem alguns desacordos gerados no país a partir das lutas independentistas. Urbaneja acredita sinceramente na necessidade de se afastar daquele culto do qual deveríamos ter nos livrado muito antes. Será Emilio Coll (1901) o homem que

17 Tanto no referido à citação de Urbaneja bem como na citação que aparece logo, de Pedro Emilio Coll, foram citados em Rodríguez Ortiz (1987).

18 Entre los adversarios del americanismo se encuentran los que consideran de mal gusto los asuntos nacionales. [...] El mirar los patrios asuntos alejados del arte, siendo productos nuestros, es un defecto de mera interpretación debido a una ligera falta de sensibilidad al medio. Su origen se encuentra en la prolongada servidumbre de los autores a la clásica literatura española en más de las tres cuartas partes del presente siglo.

enfrenta aquele tipo de prejuízo, proclamando a importância de atender a outras literaturas estrangeiras, se focando em outra, diferente da mencionada por Urbaneja: a francesa.

> Existe também hoje uma nobre impaciência por adiantar a chegada do que alguns chamam 'crioulismo' e outros 'americanismo', quer dizer, da cristalização estética da alma americana e sua objetivação estética por meio da arte.
>
> [...]
>
> Sejamos justos em reconhecer que às literaturas estrangeiras, e em especial à francesa, devemos um grande aprimoramento dos órgãos necessários para a interpretação da beleza[19] (Urbaneja *apud* Rodríguez Ortiz, 1987, p. 108).

A dicotomia localismo/universalismo se enchia de um ar que ia prolongar o debate ao longo do século. Ambas tendências pregavam pela necessidade de uns traços próprios para a face da literatura nacional, porém cada uma olhava como negativo o perfil que defendia o contrário. Evidenciava-se neste caso a negação do corpo, agora procurando uma forma para sua estruturação.

Entre 1920 e 1930 localizam-se os indícios de um período de *criação e renovação,* com um notável isolamento do país em todos os sentidos, por efeito da ditadura gomecista (1908-1935), e as primeiras aventuras intelectuais voltadas para o marxismo. Foi também um tempo de efervescência da primeira vanguarda literária nacional, pro-

19 Existe también hoy una noble impaciencia por apresurar el advenimiento de lo que unos llaman "criollismo" y otros "americanismo", es decir, de la cristalización estética del alma americana y su objetivación estética por medio del arte.
[...] Seamos justos en reconocer que a las literaturas extranjeras, y en especial a la francesa, les debemos un gran afinamiento de los órganos necesarios para la interpretación de la belleza.

vavelmente motivada pelo império da censura política e do apogeu da criação literária de "gaveta", bem como pelos fortes questionamentos dos cânones do modernismo e do realismo psicológico.

Produto da aproximação para outras literaturas (promovido ou rejeitado desde o período anterior, como temos comentado) derivou-se a influência notável do naturalismo francês e espanhol, e do realismo psicológico russo. Isso estimulou em alguns narradores apegados pelo nacional algumas indagações na psicologia das personagens, além da contaminação do texto narrativo com programas ideológicos e elementos de denúncia social (lembramos os exemplos dos textos publicados por Rómulo Gallegos e José Rafael Pocaterra durante esse período).

Nesses tempos, a configuração do perfil narrativo venezuelano se dividiu em duas orientações diferentes, porém, indiscutivelmente conexas. A primeira tem a ver com o confronto acontecido dentro do movimento modernista com relação à matéria que deveria integrar os conteúdos da literatura em geral, e da narrativa em particular: universalismo e localismo derivam em duas tendências cujo desenvolvimento posterior não acaba ainda, independentemente das variações e evoluções. As ânsias cosmopolitas reforçam o olhar dos escritores para outros espaços estrangeiros.

Por sua vez, o cosmopolitismo conduz à segunda orientação. A atenção para todo o que estiver por fora do país ia consolidar na Venezuela o mito da Torre Eiffel: Paris, a literária cidade luz, ia se converter na meca literária. Converteu-se no sonho, a comarca ideal, a referência desejada por uma grande parte de nossos escritores desde aqueles dias até hoje. A consolidação do que para muitos escritores venezuelanos iam ser logo o ponto de honra, foi reforçada pelo referente do moder-

nismo, Rubén Dario. Suas palavras, apresentadas a seguir[20], poderiam ser assinadas por uma parte dos escritores nacionais:

> Eu sonhava com Paris desde criança, até o ponto que, quando eu fazia minhas orações, rogava a Deus que não me deixasse morrer sem conhecer Paris. Paris era para mim como o paraíso onde se respirava a essência da felicidade sobre a terra. Era a cidade da Arte, da Beleza, da Glória; e, mais do que tudo, era a capital do Amor, o reino da Fantasia[21] (Dario, 1965, p. 94).

O critério de autoridade deixava muito claro a posição eurocêntrica do problema. Não se tratava simplesmente de aspirar à universalidade, com foco para a diversidade espacial de outros momentos. As supostas ânsias de cosmopolitismo se reduziram para um único espaço europeu. Embora Urbaneja tenha criticado o apego à literatura espanhola, essas palavras de Dario constituíram o suporte definitivo da *galofilia* venezuelana congênita que, sem dúvidas, tem persistido até nossos dias, ainda que por vezes compita com Madrid ou Barcelona (Espanha). Desse modo, não resulta estranha a aspiração herdada de Rubén Darío, quando em pleno processo da vanguarda, Paris aparece na trajetória vital de um escritor tão importante como Arturo Uslar Pietri. A lenda da Torre Eiffel tenha sido instaurada nos nossos genes literários e a confissão de Uslar, *a posteriori*, o confirma:

---

20 Ver Autobiografías. Buenos Aires: Marymar (cap. xxxii, p. 94). De acordo com Enrique Anderson Imbert, quem fez o prólogo da edição, o texto original publicou-se em 1921, no semanário bonaerense *Caras y Caretas*, intitulado "La vida de Rubén Darío escrita por él mismo" (p.15).

21 Yo soñaba con París desde niño, a punto de que, cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza, de la Gloria; y, sobre todo era la capital del Amor, el reino del Ensueño.

> Há vinte anos eu era muito novo e morava em *Paris* [...] *Sua cor, seu cheiro, as formas da sua vida me pareciam a única cor, o único cheiro e as únicas formas de vida apetecíveis e dignas de um homem verdadeiramente culto.* Às vezes acontecia sonhar que eu tinha ido embora, e acordava, a metade da noite, com a sacudida de um pesadelo[22] (Uslar Pietri, 1952, p. 4, cursivas do autor)
>
> E:
>
> Depois que eu me formei, minha experiência na França converteu-se em uma das mais importantes da minha vida [...] Sai de um país atrasado, marginal e rural [...] teve o privilégio de chegar em uma cidade onde tinha todas as possibilidades literárias [...] Minha vida mudou cento e oitenta graus [...] aos vinte e três anos *descobri um mundo universal* em todos seus aspectos[23] (Uslar Pietri *Da* Eskenazi, 1988, p. 35, cursivas do autor).

As aspirações de universalização do rosto nacional limitavam-se a Paris. Isso explica que, após esses anos, boa parte de nossos escritores tenham fixado como objetivo obrigado o necessário estágio (real ou imaginário) pelos Campos Elísios, fato que obviamente acabou por contribuir para desfigurar a imagem literária própria. O que fez com que o pessimismo sobre a literatura local continuasse cultivando-se como mecanismo de catarses estéticas. Uma das conclusões mais radicais sobre este tópico foi feita por Luis Correa, ele catalogou a todos os escritores nacionais – sejam eles localistas, universalistas, cosmo-

22 Hace veinte años yo era muy joven y vivía en *París... Su color, su olor, las formas de su vida me parecían el solo color, el solo olor y las únicas formas de vida apetecibles y dignas de un hombre verdaderamente culto*. A veces me ocurría soñar que me había marchado, y me despertaba, a mitad de la noche, con el sobresalto de una pesadilla.

23 Después que me gradué, mi experiencia en Francia se convirtió en una de las más importantes de mi vida [...] Me fui de un país atrasado, marginal y pueblerino [...] Tuve el privilegio de llegar a una ciudad donde había todas las posibilidades literarias [...] Mi vida cambió en ciento ochenta grados [...] A los veintitrés años *descubrí un mundo universal* en todos sus aspectos.

politas, crioulistas ou outra coisa – com o rótulo de "inacabados": "podemos afirmar que os escritores venezuelanos, à exceção de um, lançado fora do país pela tormenta revolucionária da independência, tem pertencido à família dos inacabados"[24] (1930, p. 428).

Esse juízo se complementaria uma década depois na voz bem autorizada de Picón Salas: "[...] em muitos nomes e ao longo de muitos anos, a literatura (nacional) foi como um jogo convencional e frívolo, uma prestidigitação de frases e coloreados epítetos"[25] (Picón Salas, 1980, p. 212).

Também não seria estranha a irônica opinião que em 1934 manifestou o célebre novelista Guillermo Meneses:

> Nossa atualidade literária pode ser representada com luxos por Andrés Eloy Blanco em poesia – apesar de 'Poda' – e por Rómulo Gallegos no romance. Nossa única tradição parece definitivamente dignificada pelo autor de *Dona Bárbara*, ao se afastar do vulgar e do falso. Uslar Pietri, com *Las lanzas coloradas* seguiu muito pessoalmente essa tendência, e fez uma obra inegável. Também poderia citar aqui a Julián Padrón, separado, pelo seu tom poético[26] (Meneses *apud* Barrera Linares, 2005, p. 61).

24 "Podemos afirmar que los escritores venezolanos, con excepción de uno solo, lanzado fuera del país por la tormenta revolucionaria de la independencia, ha pertenecido a la familia de los inacabados"

25 "[...] en muchos nombres y durante muchos años, la literatura (nacional) fue uno como juego convencional y frívolo, una prestidigitación de frases y coloreados epítetos".

26 Nuestra actualidad literaria puede representarse lujosamente por Andrés Eloy Blanco en poesía —a pesar de «Poda»— y por Rómulo Gallegos en la novela. Nuestra única tradición parece definitivamente dignificada en el autor de *Doña Bárbara*, al apartarse de lo vulgar y lo falso. Uslar Pietri, con Las lanzas coloradas siguió muy personalmente esa tendencia, haciendo obra innegable. También podría citar aquí a Julián Padrón, un poco aparte por su tono poético

Após reduzir o universo literário local a alguns poucos autores, atitude que após muitos anos imitou José Balza, Meneses deixou muito claro mais na frente o escasso atrativo que para ele representava a literatura do seu país: "da literatura venezuelana me interessa muito nada"[27].

Logo deu-se o período de *reflexão e reavaliação,* cujo início aconteceu na década dos anos quarenta (1940-1950). Com o fim da ditadura de Gómez e o fim da Segunda Guerra Mundial, incrementou-se a incorporação do país ao progresso industrial, com uma apertura inovadora do literário para outros espaços, porém sem abandonar a temática nacional. No plano social, sofreu-se pelos efeitos de um alto contingente de imigração e, no estético, conviveu um considerável componente de realismo costumbrista com o psicologismo narrativo e o subjetivismo. Ante o introito de outra junta militar para o país (presidida no começo por Carlos Delgado Chalbaud), abriram-se as portas para uma nova ditadura: a de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958).

Este período resulta relevante para a explicação contemporânea de nossa criação narrativa, com uma tendência voltada para o conto, acima do romance, embora seja necessário destacar também a aparição de um notável número de escritores de contos individuais, sem identidade global coerente; fato talvez inexplicável pela fundação em 1946 do Concurso de Contos do jornal *El Nacional*. É provável que o clima político tenha influenciado para deixar de lado a discussão, sem querer dizer que este tenha parado. Em qualquer caso, há uma sorte de acordo tácito sobre alguns temas nacionais. Já Rómulo Gallegos tenha-se convertido no estereótipo nacional de narrador e possivelmente isso

27 "Guillermo Meneses: siempre me gustó ser buen escritor". Entrevistado por José Balza, «Séptimo día» (5 de diciembre de 1971).

tenha favorecido a aproximação para o regional (dito pelo próprio Guillermo Meneses), percebido desde a perspectiva de universalizá-lo, como o estavam fazendo outros escritores latino-americanos (José Eustasio Rivera, Domingo Faustino Sarmiento, por exemplo). Impunha-se a "narrativa da terra", mas sem estabelecer um confronto com o elemento estrangeiro.

Talvez seja este um dos momentos de maior nitidez para apreciar os traços do rosto, embora essa não tenha sido exatamente a percepção posterior, como será possível ver. Se bem Gallegos crescia com mérito, da mesma forma se deixaram de apreciar outros projetos menos ortodoxos que o dele, por exemplo, o de Guillermo Meneses e os de Enrique Bernardo Núñez e Arturo Uslar Pietri. No positivo, como país literário, Venezuela já tinha alguém em quem deixar pousar seu corpo narrativo. Contudo, algumas recriminações, feitas tempo depois por importantes escritores, mostraram não apenas a continuação do desconforto com aquilo que tinha sido feito, mas também com a recorrência à autonegação. Embora parecessem julgar todo o processo, resulta óbvio que apontavam diretamente para o período anterior. A defenestração do próprio corpo não tinha parado; apenas tinha permanecido oculto. As seguintes citações servem para corroborá-lo: "Em momento nenhum tem sido encarado com coragem o monólogo interno, a simultaneidade, a reestruturação do tempo, as audácias sintáticas do lado joyceano" (González León, 1968 *apud* Liscano, 1973, p. 32-33)[28]. Esse juízo foi reforçado após três anos, e com maior força, por José Balza:

> A boa literatura venezuelana não excede de um pequeno volume de mil

28 "En ningún momento han sido afrontados con coraje el monólogo interno, la simultaneidad, la reestructuración del tiempo, las audacias sintácticas del costado joyceano"

> páginas, com letras
>
> grandes e vários espaços em branco [...] Páginas de Gallegos, trechos de Teresa de la Parra; um conto de Pocaterra; outro de Júlio Garmendia, e outros de Díaz Solís e de Meneses; o frustrado projeto de Cubagua; e de repente um matiz inesperado na linguagem de Salvador Garmendia: apenas isso teríamos depois de qualquer comparação universal[29]. (Balza *apud* Liscano, 1973, p. 32-33).

O recorrente parricídio e a disposição para negar abriram um espaço para um *período de crise,* entre os anos 1958-1962. A cena histórica trocava radicalmente com a aparição da guerra de guerrilhas e o ressurgimento de uma literatura de violência, que, ao mesmo tempo, tentava ser inovadora no plano formal, com marcada tendência experimentalista. Incrementou-se a defesa das ideias marxistas por parte dos escritores e se impôs uma vanguarda crítica mediatizada ideologicamente por ideais de esquerda, instaurada principalmente nas universidades. Exacerbou-se a noção de compromisso do escritor e a necessidade de comunicação catequizando com os leitores. Tão importante tem sido esse período, que muitas das panorâmicas da literatura venezuelana escritas até o final do século XX, só se detiveram ali, como se não tivesse acontecido nada relevante após esse período.

A noção de "literatura da guerrilha" (olhada principalmente desde a perspectiva dos rebeldes) foi quase oficializada, esteve muito presente na realidade circundante, mas com marcadas aspirações de renovação formal. O tema virou obrigatório até o ponto de favorecer inclusive o desconhecimento ou o olhar, por parte dos próprios

29 La buena literatura venezolana no excede de un pequeño volumen de mil páginas, con letra grande y acentuados espacios en blanco [...] Páginas de Gallegos, fragmentos de Teresa de la Parra; un cuento de Pocaterra; uno de Julio Garmendia, y otros de Díaz Solís y de Meneses; el frustrado proyecto de Cubagua; y de pronto un matiz inesperado en el lenguaje de Salvador Garmendia: solo esto nos quedaría después de cualquier comparación universal.

escritores e da crítica, para aqueles autores que por diversas razões o evadiram. Pelo contrário, exacerbou-se em alguns casos a participação de aqueles cujas obras narrativas assumiram a luta armada como referente, mas como referente positivo.

Apareceram no ambiente, grupos fortemente críticos e reflexivos: *Sardio* (1958-1961) *El Techo de la Ballena* (1961-1965) e *Crítica Contemporánea* (1960-1966), com integrantes que depois apresentará inevitáveis diferenças ideológicas que, em alguns casos, levaram a sua divisão ou dissolução. Ainda, os juízos definitivos sobre o apego para o realismo (incluindo naturalmente o realismo guerrilheiro) e o pouco valor da literatura local, foram percebidos: "nossa literatura narrativa se mantém apegada ao terrestre – urbano ou rural –, ao anedótico, ao conformado pela sociedade, ao vivido, ao testemunho" (Liscano, 1973, p. 31); ou "a fins da década dos anos 60 brotaram muitas narrações sem que aparecesse em todo esse período uma obra de autêntica projeção sequer continental" (Freilich Segal, 1979, p. 3)[30].

Esses juízos, embora atacassem parte do problema, não deixavam de ser negativos frente ao corpus da narrativa local e frente a tudo o que estava sendo feito no momento. Por sua parte, Freilich Segal rejeitava de fato a qualidade de uma narrativa de autoelogio que se proclamava como renovadora (lembramos das sugestões de González León), da afirmação de Liscano poderia se deduzir que não tenha sido feito nem se estava fazendo narrativa, porém transcrição da realidade, o que por sua vez daria lugar aos naturais dissidências provenientes de novos autores, não implicados diretamente no problema ideológico-guerri-

30 "Nuestra literatura narrativa se mantiene apegada a lo terrestre —urbano o rural—, a lo anecdótico, a lo conformado por la sociedad, a lo vivido, a lo testimonial"; o "a fines de la década 60 brotan cuantiosas narraciones sin que aparezca en todo este lapso una obra de auténtica proyección siquiera continental".

lheiro. Como exemplo, a opinião do narrador Jiménez Emán (1980) "[uma narrativa] inspirada nos trilhados temas da luta armada, nos quais a intenção do autor fala antes da forma"[31] (Jiménez Emán *apud* Jaffé, 1991, p. 51-52).

Essa situação tão particular abria a possibilidade de uma interrogante: como continuar fazendo literatura uma vez que a realidade já não fosse suficiente? Ou, de outro modo, o apego a um tema tão específico e circunstancial, como a guerra de guerrilhas, poderia deixar a literatura sem sustento temático, uma vez concluído e apagado esse processo político.

Isso foi justamente o que aconteceu no período posterior (já não sugerido por Carrera, mas adicionado por nós), denominado período de *desencanto e reclusão para si.* Sua gestação deve ter acontecido entre 1969 e 1975, tempo de bonança petroleira, com notório apogeu econômico do país e pacificação de boa parte dos que tenham participado nos atos de rebeldia. Parecia finalizar a "realidade exterior narrável". De alguma maneira ressurge a preocupação pela narrativa fantástica (pouco praticada no país, embora presente desde o século XIX, como tem demonstrado Carlos Sándoval, 1999). Reformular, deformar e exagerar a suposta realidade passara a ser os objetivos. Desenvolveu-se naquele momento um cultivo muito arraigado dos formatos breves, graças ao crescimento das oficinas literárias e a imposição do experimentalismo linguístico e psicológico como estratégias narrativas predominantes. O boom das oficinas literárias incrementou-se a partir da fundação do Centro de Estudos Latino-americanos Rómulo Gallegos (1974, Celarg). A partir desse momento e desde o Conselho Nacional

31 "[una narrativa] inspirada en los trillados temas de la lucha armada, en los cuales la intención del autor habla antes de la forma".

da Cultura, pela primeira vez os escritores viviam o entusiasmo de receber de parte do Estado algum benefício econômico pela sua atividade de criação literária, materializado em bolsas, empregos, edições de obras de iniciação (as Coleções *Voces Nuevas* e *Cuadernos de Difusión*, por exemplo, patrocinadas pelo Celarg e Fundarte[32], respetivamente), financiamento de revistas e prêmios. Consolidam-se o intimismo e o subjetivismo como cenários preferidos de boa parte dos narradores mais novos.

Duas denominações do período falam por si só: Verónica Jaffé publicou em 1991 uma pesquisa com a qual tentava dar conta da produção de alguns escritores de contos desses anos, a partir da abordagem da estética da recepção. O título do seu livro não pode ser mais revelador: *O relato impossível*. Um reconhecido narrador, premiado pela Casa das Américas, bem em 1970, tinha descrito a década dos setenta como uma "década miserável"[33] (Britto García, 1979). A caracterização de Jaffé deve-se fundamentalmente à inclinação de boa parte dos autores dessa época para o texto narrativo muito breve e com uma proximidade inegável ao modelo lírico e experimental do conto. Daí a dedução do distanciamento maior entre a literatura e seus destinatários. Além da negação de si, que não se detém, o exercício da literatura deleitava-se agora sobre seu próprio eixo. O narcisismo era revalorizado e, desde as oficinas literárias, os autores emergentes escrevem como se o fizeram para si ou para um pequeno grupo conformado por seus amigos de aventuras dessas oficinas, ainda apoiado por múltiplas faci-

32 Fundarte: Fundação para as Artes, Concelho Municipal, Distrito Federal.

33 Luis Britto García em "La década miserable", publicado em *El Nacional*, não se refere exclusivamente à literatura. Ele realiza uma apresentação global que se refere diversos aspectos (culturais, políticos, sociais, económicos), sem aludir especificamente à literatura (16 de dezembro de 1979).

lidades para publicar seus primeiros textos em jornais, revistas e livros.

Os escritores mais novos constituem-se simultaneamente em produtores, promotores e destinatários dos seus textos. O que de fato leva ao isolamento, não apenas no próprio país, mas também dos espaços no exterior, embora o gosto pelo local, o "nativista" dá lugar à reflexão e à reclusão para si. A avaliação dessa atitude não poderia ser mais contundente: Santaella falaria anos depois de "anos depressivos onde o coletivo perde sua força e transforma-se em paixão individual" [34] (1990, p. 65). Além do aspecto que salienta o individualismo como nova variável, outras vozes críticas arremeteram contra o isolamento e a mudança na perspectiva formal e temática, gerado não só pelo esbatimento do tópico guerrilheiro, mas também pelo afastamento dessa realidade exterior para a intimidade do narrador: "assentados em meio de facilidades que nenhuma geração de escritores teve jamais na Venezuela, isolados e por vezes divididos de maneira precoce, não conseguimos arriscar uma resposta global, mas parcial, ao desafio que resulta a história intelectual do país para todo literato" [35] (Rojas Guardia, 1980).

Da mesma forma, Alicia Freilich Segal comentava depois:

> [...] tem se chamado de *literatura* a qualquer classe de confissões, diários, denúncias, evocações, trabalhos de pesquisa histórica ou sociológica que sobrepõe erudição ou intimidades com artifícios retóricos. Ainda costumam aceitar sem discriminação, com o rótulo de *literário*, todo escrito enrolado em frases herméticas e experimentação de 'novas'

34 "Años depresivos donde lo colectivo pierde fuerza y se transforma en pasión individual"

35 "Apoltronados en medio de facilidades que ninguna generación de escritores tuvo jamás en Venezuela, aislados y a veces precozmente divididos, no osamos plantearnos una respuesta global, sino parcial, al desafío que para todo literato es la historia intelectual del país".

formas expressivas[36] (Freilich Segal, 1979, p. 4).

Após um tempo, apareceram novas variáveis, fundamentalmente motivadas pelo desencanto, as angústias existenciais e o caráter altamente depressivo de alguns escritores da década dos setenta, sobretudo, aqueles emergentes, quase todos agrupados a partir da convivência e cumplicidade das oficinas. Desse modo, passou-se a um *período de reformulação,* cujas primeiras manifestações apareceram entre 1980-1985. Aprecia-se um primeiro descenso abrupto do apogeu econômico da década anterior e, no literário, tal como acontecia em vários países da região, uma espécie de novo olhar para o tema caribenho, com temperos da cultura popular. No formal, acontece um curioso abatimento dos limites entre o aparentemente literário e o não literário. Ou, aliás, sucederam-se mudanças quanto à noção do literário. Reapareceu o romance, entre os gêneros narrativos. Perdeu-se o interesse pelo cenáculo das oficinas e o experimentalismo verbal e estrutural (embora as oficinas continuem existindo, agora geram menos entusiasmo). Volta ao narrativo anedótico (conto épico). Por fim, o predomínio da literatura com foco nos centros urbanos.

Ressurge com maior força um problema recorrente da literatura latino-americana (Venezuela não é a exceção): uma vez que boa parte dos escritores se relacionam direta ou indiretamente com o entorno universitário (como professores, estudantes, coordenadores de oficinas, empregados administrativos) e, da mesma forma acontece com o

36 [...] se ha dado en llamar *literatura* a cualquier clase de confesiones, diarios, denuncias, evocaciones, trabajos de investigación histórica o sociológica que superpongan erudición o intimidades con artificios retóricos. También suele aceptarse sin discriminación, con la etiqueta de *literario*, todo escrito retorcido en frases herméticas y experimentación de "nuevas" formas expresivas.

desenvolvimento da crítica, a escrita criativa vira seus objetivos para a academia. O ambiente universitário converteu-se repentinamente no espaço ideal para difundir a escrita, variável impulsionada pela escassez de leitores no âmbito público. Mesmo assim, como as aulas resultam as destinatárias diretas e naturais da literatura, aqueles também impõem seus critérios sobre o tipo de escrita que se deseja por parte dos criadores. Olhada de modo geral, a situação parece ter uma aparência positiva. Contudo, o otimismo não é sobre a narrativa. Entre os porquês, servem as palavras de Cabrujas: "Labirintos narrativos que não dizem nada [...] paródias dessa expressão a cada vez mais frequente que consiste em dizer: "eu acho um pouco que..." e contos enigmáticos e que se acham cultos desses de "o que caralho diz aqui?"" [37] (Cabrujas, 1987, C-1).

Ainda, podemos adicionar o lamento feito por uma importante ensaísta, Maria Fernanda Palacios (1987), em um artigo da revista *Imagen*[38] desabafou argumentando, primeiro, que a literatura venezuelana a entediava e logo, que a estudava praticamente por obrigação e pela "fatalidade" de ser venezuelana.

Além dos juízos, um estudo elaborado pelo jornal *El Universal* (Jiménez, 1989) oferecia a aparência de uma impressão geral muito positiva para a literatura venezuelana. De oito autores, sete salientaram dados alentadores em uma avaliação global (Rafael Arráiz Lucca, José Balza, Luis Barrera Linares, Manuel Bermúdez, Rafael Castillo

37 "Laberintos narrativos que nada cuentan... parodias de esa expresión cada vez más frecuente y que consiste en decir: "yo creo un poco que...", y cuentos enigmáticos y literatosos de esos de... ¿Y qué vaina dirá aquí?" (Cabrujas, 1987: C-1).

38 "Com algumas excepções, a literatura venezuelana me entedia. Tem algo ali tão previsível e tão repetitivo que me entedia [...] sinto-me obrigada a estudá-la por uma fatalidade: sou venezuelana. E algo mais grave, começo a sentir-me culpável pelo entedio que ela me produz" (Palacios, 1987, p. 6).

Zapata, Esdras Parra e Francisco Rivera). Uma oitava opinião (a de Víctor Bravo) comentava abertamente sua insatisfação ao apreciar a literatura venezuelana no marco latino-americano. No entanto, uma vez revisados os detalhes da totalidade dos autores, se descobrem como positivos dois gêneros: a poesia e o ensaio.

Apenas em duas oportunidades aludiu-se direita e de forma otimista à narrativa: em uma, de maneira geral, e a diferença dos seus juízos de outros momentos, José Balza expressou: "O problema é que os venezuelanos têm a capacidade enorme para engolir-nos e para menosprezar-nos, além da falta de apoio para difundir nossos livros"[39] (Balza *apud* Jiménez, 1989, p. 1-4).

Do outro lado, minha própria voz é referenciada na mesma entrevista como a única voz que vislumbra um saldo alentador também na narrativa: "eu diria que foi a década para um alto número de definições e revelações" [40] (Barrera *apud* Jiménez, 1989, p. 1-4).

A informação apresentada resulta suficiente para corroborar a persistência já quase genética da síndrome do parricida e suicida que iam herdar aqueles escritores iniciados na década do final de século. Trata-se do último período que corresponde ao século XX, cuja gestação parece anunciar-se no começo dos noventa (1990-1995), quando poderia ser pensado um novo período para a narrativa venezuelana: iniciado no lapso de fim de século, de grande *diversidade* tanto formal como temática.

Além das incidências do contexto sócio-político herdado de finais da década anterior (depreciação da moeda nacional pela primeira

39 "El problema es que los venezolanos tenemos la capacidad enorme para "devorarnos" a nosotros mismos y para menospreciarnos, amén de la falta de apoyo que tenemos a la hora de difundir nuestros libros".

40 "Diría que fue la década para un alto número de definiciones y revelaciones".

vez em muitos anos em 1983, o acontecimento da revolta popular conhecida como Caracaço em 1989, severos planos de ajuste econômico inéditos no país), no início da década dos noventa, o país entrou em um processo de convulsão política liderado pelo juízo e destituição de um presidente em exercício (Carlos Andrés Pérez, destituído em maio de 1993) e pelos frustrados intentos de golpes de Estado (4 de fevereiro e 27 de novembro de 1992). Esses acontecimentos, sem que ninguém os aguarda-se, iriam trazer novos, trágicos e muito dolorosos acontecimentos para o país e para a literatura: nos inícios do século XXI a escrita venezuelana afastada do autoritarismo começaria a viver as terríveis experiências do exílio e *insílio*[41], forçados e voluntários. Isso teve implicações, entre elas, interessantes mudanças para os processos literários (um novo período), porém o tema escapa à finalidade deste texto cujo foco é o século XX.

Embora exista certa aversão para o determinismo, além das naturais mudanças estéticas, resulta óbvio que a literatura não podia ser indiferente a esses fenômenos. Assim, especificamente, já a fins do século XX, a narrativa movimenta-se entre a diversidade e a confusão genérica. Revive novamente a polêmica sobre o nacional-universal e retorna à discussão sobre a relação literatura-leitores. Os novos escritores auspiciam, por exemplo, o cultivo da novela breve e o conto extenso, e assumem uma atitude aberta de transgressão dos chamados gêneros clássicos, além de abordar temáticas e espaços narrativos inéditos ou muito pouco cultivados por seus predecessores (como o caso dos contos e romances policiais ou de aventuras, as cenas de terror e de ficção científica, a necessidade do exílio e a procura dos antepassados).

41 N.T.: Trata-se de um tipo de exílio interior.

Salienta-se um detalhe importante sobre a reaparição do trabalho com o conto anedótico: mais uma vez a história dá o seu lugar ao discurso. Toda vez que se pratica o experimental é com o objetivo de parodiá-lo, não para o auto deleite (como o caso de algumas obras de Slavko Zupcic e Armando Luigi Castañeda, por exemplo). Renasce, além, o interesse dos escritores por serem incorporados por fim no marco latino-americano e europeu, fato que termina em certas confusões. Como nos tempos do modernismo, no começo acreditava-se, por vezes ingenuamente, que "internacionalizar" a narrativa local leva a colocar as personagens para se movimentarem nos espaços de cidades estrangeiras, fazendo-os empreender viagem para a Europa e outros países, quando não se acudia a temáticas no tocante a banalizações transgressoras. Contudo, não desaparecem os problemas de outros tempos. Por exemplo, diante das dificuldades crescentes para publicar, os próprios autores assumem o rol de editores, fundam pequenas editoriais, denominadas "alternativas", que principalmente obtêm financiamento do *Conselho Nacional da Cultura*. Elas tomaram força, publicaram principalmente a muitos autores jovens e traduziram a alguns escritores estrangeiros, porém igualmente editaram trabalhos críticos onde se avalia muito positivamente a obra dos novos escritores, inclusive a daqueles convertidos em editores.

Continua, ainda, o que é um costume perverso, mas inevitável, na literatura latino-americana: os próprios criadores viram críticos, difusores e promotores de aqueles com quem guardam vínculos geracionais ou afinidades estéticas. As consequências desta situação autopromoção e *sui generis* (que não é nova nem unicamente da Venezuela) serão tratadas depois, porém gerou-se como consequência um clima positivo para a narrativa: primeiramente, os escritores emergentes perderam o pudor para tentar sorte em espaços fora da Venezuela (edi-

toriais e concursos) e, segundo, estabeleceram contatos com escritores de outras latitudes ou participaram de eventos internacionais com a finalidade de se autopromover (em países como Colômbia, México, Argentina, Cuba e Espanha) a maioria das vezes, financiados por instituições governamentais, das que, aliás, reclamaram recorrentemente.

Ainda que por parte de alguns autores, alegava-se carência de recursos e marginalização, vários publicaram livros com uma velocidade inusual em etapas anteriores (por exemplo, um volume a cada ano). Embora o nível de recepção do que circulava não tenha melhorado muito, resultava óbvio o otimismo e a confiança no que se fazia. Sem dúvida, ao final do século percebia-se um ápice de otimismo. Um grupo reduzido de "novíssimos" (Israel Centeno, Ricardo Azuaje, Luis Felipe Castillo, José Roberto Duque, Nelson González Leal, Rubi Guerra, Juan Carlos Méndez Guédez, Juan Carlos Chirinos, entre outros), fazem autoavaliação coletivamente muito bem, tem fé no que publicam seus integrantes, fazem resenhas um dos outros aproveitando o acesso aos escassos médios de difusão da literatura; vários são inclusive respaldados individualmente por narradores consagrados (Balza e Garmendia, por exemplo). Porém, alguns deles se fecham e por vezes reagem com fúria ante qualquer crítica que, segundo seu critério, não os favorece.

Dessa forma, se afiançam as novas modalidades temáticas e formais na narrativa (policial, suspense, terror, erotismo, com virada para a variante anedótica e à narração linear), com simplificação quase absoluta da história. Aprecia-se a depuração da linguagem supostamente literária e mudança da noção de "literaturidad"[42], em relação com as figuras retóricas, os giros sintáticos e o léxico "próprio" deste registro.

42 N.T.: Essa noção faz referência às características que fazem com que um texto seja considerado literário.

Pode-se afirmar que o fim do século gera um clima de revitalização. As novas gerações de escritores sentem chegando seu momento e conseguem ganhar importantes espaços no jornal, nas editorias alternativas, nas revistas locais e, inclusive, em algumas compilações, revistas e editoras estrangeiras[43]. Ainda assim, o clima negativo, a opinião sempre contrária persiste nas declarações de outros. Entretanto, os mais otimistas caem (caímos) por vezes na tentação da dúvida. Os juízes gerais costumam salvar poucos. Além de ter insistido antes na tendência dos escritores dos anos oitenta de escrever para e pela academia (Barrera Linares, 1996), cito minhas próprias palavras de 1997, quando me referia a alguns narradores dos noventa:

> Sente-se arrogantemente inovador quem (tentando acompanhar a moda do momento) apenas realiza a fraca tentativa de levar nossa narrativa para os tópicos do sexual, o policial, o cotidiano, o familiar, o fictício ou o aterrorizante, além do telúrico, o urbano e o popular. É preciso lembrar que a estética literária é muito mais do que um assunto de temas[44] (Barrera Linares, 1997, p. 4).

A reação defensiva não demorou até chegar, precisamente nas palavras de um narrador não tão jovem como Israel Centeno (1997)

43 Por exemplo, a *Revista de la Universidad del Valle* (Cali, Colômbia) dedica um número monográfico à literatura venezuelana contemporânea (n.18, nov. de 1997), com textos de vários autores nacionais; a editorial Lengua de Trapo (Becerra, edit. Madrid, 1999) publica uma antologia de narradores latino-americanos que inclui nomes de quatro novos autores venezuelanos; circula nas Ilhas Canarias uma antologia de contos de novos autores venezuelanos, coordenada por Nelson González Leal (*Un paseo por la narrativa venezolana*, Tenerife: Resma, 1998) e na Itália uma seleção titulada *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, dedicada exclusivamente à poesia e narrativa de escritores venezuelanos e coordenada por Lida Zaklin y José Balza (Roma: Bulzoni Editore, 1995).

44 Se siente pedantemente innovador quien (intentando seguir la moda del momento) apenas ha tenido el magro intento de llevar nuestra narrativa hacia los tópicos de lo sexual, lo policial, lo cotidiano, lo familiar, lo ficticio o lo terrorífico, más allá de lo telúrico, lo urbano y lo popular. Es preciso recordar que la estética literaria es mucho más que un asunto de temas.

quem, entre várias alegações, discutia se era ou não pertinente opinar sobre a nova literatura venezuelana em termos de falhas, quando antes foram destacados os acertos.

A história tem sido assim e, para não duvidar, outro narrador (agora um narrador da década de oitenta), Wilfredo Machado, abriria o ano 2000 com um juízo contundente onde reafirmava sua preocupação pela fugacidade e o destino das publicações apressuradas, em óbvia alusão à situação proposta nos anos noventa:

> Estranho paradoxo nos deparou a modernidade do mercado: jovens kafkianos que derramam seu macilento engenho de circo nas prateleiras das livrarias, ou nas maçantes páginas dominicais para depois sumir como uma nuvem de fumaça sem deixar rastro. Uma vez cruzada a última linha, percebemos os prescindíveis que podem ser tantos livros. O novo Proust do mês, que após uma leitura nos deixa a esquisita sensação de que, verdadeiramente, perdemos o tempo[45] (Machado, 2000, p. 2).

Antes, em 1997, Carmen Bustillo (pesquisadora que até então não tinha mostrado sua face romancista) declarava para um periodista o fato da Venezuela se publicará "muito romancezinho que não vale a pena, muito romancezinho que não vai além de ser comentada pelos amigos" (1997)[46].

---

45 Extraña paradoja la que nos ha deparado la modernidad del mercado: jóvenes Kafkas que derraman su escuálido ingenio de circo en las vitrinas de las librerías, o en las aburridas páginas dominicales para luego desaparecer como una nube de humo sin dejar rastro. Una vez cruzada la última línea nos percatamos de lo prescindibles que pueden ser tantos libros. El nuevo Proust del mes, que luego de una lectura nos deja la extraña sensación de que, verdaderamente, perdimos el tiempo.

46 "Mucha novelita que no vale la pena, mucha novelita que no va más allá de ser comentada con los amigos", *El Nacional*, l4-6-1997, C/última. No fim do século, após uma importante trajetória dentro da crítica, essa mesma autora (agora chamada Carmen Vicenti) escolheu se someter às opiniões quando fez públicos seus dois romances: *En cristales de cuerdas de arena* (Caracas: Eclepsidra, 2000) y *Y la sombra como siempre detrás de sí misma* (Caracas: Alfaguara, 2000).

Conclusões

Chegamos ao ponto final dum percurso de negações e defenestrações. Desfigurando suas nuances, olhando recorrentemente para os becos escuros do que somos, temos estado construindo o rosto de um país narrativo cujos processos e cujas bases históricas têm sido distintas das outras nações latino-americanas. Como pode ser observado, temos procurado incessantemente a identidade, com a esperança de não a encontrar para continuar na procura. Isso, precisamente, nos tem alimentado como país literário. Essa foi a nossa carta de apresentação até o final do século XX. Há, ainda, outro paradoxo: entre uma e outra negação da própria imagem, em nenhum momento o país tem ficado no abandono. Isto é, acima das crenças sobre o que (não) somos, a publicação de contos e romances é considerável. O corpus se multiplicou e seguiu seu ascenso na década final da centúria aqui estudada. Para oferecer ao leitor uma ideia do apogeu das publicações na Venezuela, me permitiu referir as seguintes cifras de Miranda, quem informa que: "cento e oito autores nascidos entre 1946 e 1970 tem publicado, entre 1969 e dezembro de 1995, pelo menos 220 livros de narrativa" (1998, p. 9). Ainda, nosso mundo editorial tem sido sempre relativamente pequeno (agora quase inexistente): além das publicações de universidades e outras instituições culturais, contávamos naquele momento com dois editoriais um pouco deprimidas (Monte Ávila Editores e Fundarte) e outras privadas que por vezes ofereciam livros de autores venezuelanos (Grijalbo, Planeta, Alfaguara, Alfadil, entre outras).

Junto a essa estimativa tem que ser adicionadas as diversas seleções antológicas de narrativa nacional que foram publicadas durante

a segunda metade do século XX[47]. Isto é, a descrença cíclica não impediu a continuidade das publicações, e tampouco foi obstáculo para os narradores acudirem a concursos literários, dos quais sabemos que tem existido bastantes. Só para o leitor ter uma ideia, a média anual de contos enviados ao concurso do jornal *El Nacional* (um dos concursos de maior tradição e, em muitos casos, consagrador, existente desde 1946) a princípios deste século excede os setecentos relatos (por exemplo, a quantidade exata no ano de 2002 foi de 795, segundo informa o mesmo jornal na sua edição do 16 de julho de 2002, C/5). Da mesma forma, a convocatória nacional ao Prêmio Planeta de Romance Miguel Otero Silva, patrocinado pela editorial em 1999, apresentaram-se 61 manuscritos, enquanto na primeira convocatória de autores nacionais inéditos promovida pela editora do Estado, Monte Ávila, receberam em 1999 um total de 101 livros propostos por escritores de diferentes idades e procedências.

Tudo isso, no contexto literário de um país em que, segundo alguns entendidos, se lê pouco, mas não se detém a escritura. Dessa forma, a recorrente atitude negativa não teve como corolário o silêncio dos escritores: negam-se o passado e o presente, mas continuam sendo oferecidos textos para o futuro. Esse fato é comprovado pela quantidade de livros inéditos existentes, que com certeza excedem aos enviados para os concursos comentados.

As poucas vezes que se vislumbrou algo positivo foi voltado para a poesia ou para o ensaio, raramente para a narrativa. Os mesmos narradores costumam visualizar os momentos positivos para a narrativa

47 É bom lembrar, por exemplo, aquelas que foram elaboradas ou dirigidas pelos próprios narradores, algumas delas com várias edições: Meneses (1955), Di Prisco (1971), Fabbiani Ruiz (1977), Balza (1985, 1990, 1996, 2012), López Ortega (1986), Jiménez Emán (1989), Mata (1974), Barrera Linares (1992, comp.; 1994, coord.), González Leal (1998), Miranda (1998).

só quando eles são (e estão interessados em continuar sendo) os protagonistas. A discussão tradicional tem sido principalmente explicar o que tem ao redor, como explicou Miliani (1973), nunca dizer *o que somos*, sempre argumentar *como estamos*.

Para sintetizar, a inconformidade persistente, o espírito reiteradamente rebelde para o próprio rosto parece ter passado ao fenômeno da autonegação, em uma espiral cíclica: basta olharmos no espelho e vislumbrar alguma imagem para nos opor, às vezes criticamente, ao que percebemos. Imediatamente negamos o existente e reiniciamos a busca. No transcurso do tempo, o conjunto de negações sucessivas permite apreciar o corpo da narrativa nacional. Temos sido e somos pela negação. Isso nos fornece uma imagem muito singular no espaço latino-americano.

Parricídio e autonegação caminharam juntos durante todo o século XX, por isso a busca da identidade não tem parado. O confronto tácito entre Andrés Bello e Fermín Toro continua em vigência. Enquanto outros países regozijam-se nas suas conquistas, os narradores venezuelanos realizam o mesmo a partir do que supostamente não temos. Rejeitamos o predominante, pregamos pelo oposto e uma vez instaurado o oposto, saímos à procura do seu contrário. Durante o século XX nos caracterizou um imenso campo semântico encabeçado pelos termos "deficiência", "debilidade", "carência", "desídia", "desatualização", "isolamento", entre outros. Uma pancada recorrente contra uma parede, como se aquela fosse um espelho no qual se refletisse o rosto sempre lacônico, triste, com desalento, de quem tem estado permanentemente olhando e pensando como fazer-se negativamente uma ideia de si. Um paradoxo: um corpo, uma forma, um rosto, construídos em função das supostas carências, mas que nos permite ser e parecer, sempre como a esperança de existir e não perecer.

Contudo, não se pode negar que a história começa a mudar durante às duas primeiras décadas deste século XXI. Primeiro, porque a convulsa situação política tem marcado também novas possibilidades para a literatura. O isolamento político e a emergência de novos fenômenos, inéditos até esse momento (emigração, exílio, perseguição política, excessiva ideologização governamental da cultura em uma única direção) tem modificado substancialmente a posição de toda a literatura venezuelana. Vários autores e autoras começam a abrir-se passo em outras latitudes; alguns conquistaram importantes prêmios e/ou se afiliam a importantes editoriais. Isso contribui para uma formação de outro panorama a ser estudado, porque a mudança tem sido vertiginosa. O rosto do país literário que foi a Venezuela começa a adquirir uma imagem distinta no mundo. Teremos que contá-la uma vez que se decante e acalme este novo período, porém há que adiantar que se vislumbra uma visão mais positiva e menos autoflagelante.

Referências

ARAUJO, Orlando. **Narrativa venezolana contemporánea**. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

BALZA, José. **El cuento venezolano. Antología**. 4ta. Ed. Caracas: Ebuc, 2012.

BARRERA LINARES, Luis (Org.). **Memoria y cuento**: Treinta años de narrativa venezolana. Caracas: Pomaire / Contexto Audiovisual 3, 1992.

BARRERA LINARES, Luis (Org.). **Re-cuento. Antología del relato breve venezolano (1960-1990)**. Caracas: Fundarte, 1994.

BARRERA LINARES, Luis. Borrón y cuento nuevo. *In:* **Papel Literario**, **El Nacional**, p. 3, out. 13, 1996.

BARRERA LINARES, Luis. Borrón y cuento nuevo (II). *In:* **Papel Literario**, **El Nacional**, p. 3, jul. 20, 1997.

BARRERA LINARES, Luis. **La negación del rostro**. Apuntes para una egoteca de la narrativa masculina venezolana. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005.

BARRIOS, Alba Lía. **Primer costumbrismo venezolano**. Caracas: La Casa de Bello, 1994.

BELLO, Andrés. **Obras completas**. Poesía. Caracas: La Casa de Bello, 1981.

BRITTO GARCÍA, Luis. La década miserable. *In:* **El Nacional**, Caracas, p. A/4, 1979.

CABRUJAS, José Ignacio. ¿Y qué será de la literatura nacional? *In:* **El Nacional**, p. C/ 1., fev. 7, 1987.

CALCAÑO, Julio. **Crítica literaria**. Caracas: Presidencia de la República, 1972.

CARRERA, Gustavo Luis. **Imagen Virtual**. Mérida, Venezuela: ULA-Dirección de Cultura, 1984.

CENTENO, I. Boquerón: una retaliación necesaria. *In:* **Papel Literario**, *El Nacional*, p. 3, ago. 10, 1997.

COLL, Pedro Emilio. **El Castillo de Elsinor**. Caracas: Tipografía Herrera Irigoyen, 1901.

CORREA, Luis. **Terra Patrum**. Caracas: Tipografía Americana, 1930.

DARÍO, Rubén. La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. *In:* **Caras y caretas**. Buenos Aires: Marymar, 1965.

DI PRISCO, Rafael. **Narrativa venezolana contemporánea**. Madrid: Alianza, 1971.

ESKENAZI, Margarita. **Uslar Pietri**: muchos hombres en un solo hombre (entrevistas). Caracas: Caralex, 1988.

FABBIANI RUIZ, José. **Antología personal del cuento venezolano**. Caracas: FHE-UCV, 1977.

FREILICH SEGAL, Alicia. Menelandia en busca de autor. *In:* **Papel Literario**, p. 4, ago. 5, 1979.

GARMENDIA, Salvador. La disolución del Compromiso. *In:* K. Kohut (Org.). **Literatura venezolana hoy**. Historia nacional y presente urbano. Barcelona: Iberoamericana, p. 23-35, 1999.

GONZÁLEZ LEAL, Nelson. **Un paseo por la narrativa venezolana. 8 relatos cortos**. Tenerife: Resma, 1998.

JAFFÉ, Verónica. **El relato imposible**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. **Relatos venezolanos del siglo XX**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.

JIMÉNEZ, M. Literatura venezolana de los ochenta: Diez opiniones en torno a una década. *In:* **El Universal**, p. 4-1, dic. 29, 1989.

KOHUT, Karl. (Org.). **Literatura venezolana hoy**: historia nacional y presente urbano. Madrid: Iberoamericana, 1999.

LISCANO, Juan. **Panorama de la literatura venezolana actual.** 2da. Ed. Caracas: Publicaciones Españolas, 1995.

MACHADO, Wilfredo. La literatura cautiva y el hombre frente al patíbulo. *In:* _ **Verbigracia**, **El Universal**, p. 2, mar. 4, 2000.

MATA, Humberto. **Distracciones. Antología del Relato Venezolano, 1960-1974**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1974.

MENESES, Guillermo. **Antología del cuento venezolano**. Caracas: Ministerio de Educación, 1955.

MILIANI, Domingo. **Prueba de fuego**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1973.

MILIANI, Domingo. (Org.). Fermín Toro. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua, 1963.

MIRANDA, Julio. **Poesía, paisaje y política**. Caracas: Fundarte, 1992.

MIRANDA, Julio. **El gesto de narrar**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.

PALACIOS, María Fernanda. Apuntes sobre literatura venezolana. *In:* **Imagen**. Caracas: CONAC, 1987, p. 100-135.

PICÓN SALAS, Mariano. **Formación y proceso de la literatura venezolana**. Caracas: Editorial Cecilio Acosta, 1940.

PICÓN SALAS, Mariano. **Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Oscar. **Venezuela en seis ensayos**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.

ROJAS GUARDIA, Armando. Generación perdida, generación hallada. *In:* **Papel Literario**, **El Nacional,** dez., 1980.

SANDOVAL, Carlos. **El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX**. Caracas: Universidad Central de Venezuela-CEP-FHE, 1999.

SANTAELLA, Juan Carlos. **La literatura y el miedo y otros ensayos**. Caracas: Fundarte, 1990.

SEMPRUM, Jesús. **Crítica literaria**. Caracas: Ediciones Villegas, 1956.

TEJERA, Felipe. **Perfiles venezolanos**. Caracas: Presidencia de la República, 1973.

TORO, Fermín. La viuda de Corinto. *In:* **El Liberal**, jul. 25, 1837.

TORO, Fermín. **Los mártires**. Caracas: El Liceo Venezolano, 1842.

TORO, Fermín. **Obra completa**. v. II. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua, 1963.

Notas sobre o *cesarismo democrático*, de Laureano Vallenilla Lanz

Álvaro Contreras

Para Paula,
neste afastamento devorado pela saudade.

Fábula sobre o cesarismo

No dia 9 de outubro de 1911, no Instituto Nacional de Bellas Artes de Caracas, Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936) pronunciou a palestra "La guerra de nuestra independencia fue una guerra civil", texto de singular importância, dirigido contra o humanismo historicista do século XIX, apresentando como tese fundamental a pergunta pelo sentido da "revolução" independentista. A primazia do "determinismo sociológico" por sobre o histórico (Vallenilla, 1912, p. 6) faz possível a consideração da "guerra" como fator de "progresso" e "evolução" da humanidade, mas também a avaliação do presente "estado social" (p. 7) não se pode compreender à exceção como sobrevivência dos maiores "males": o deserto e uma república sem cidadãos, dois fantasmas políticos da literatura hispano-americana do século XIX, dois espaços incógnitos perturbadores das instituições modernas.

1 Artigo publicado inicialmente na Revista *Trópico Absoluto*. Crítica, pensamento, ideias. 09/08/2019. Disponível em: https://tropicoabsoluto.com/2019/08/09/notas-sobre-el-cesarismo-democratico/. Acesso em 10 jan. 2021, sob o título: "Notas sobre el Cesarismo Democrático".

2 Tradução: Daniela Campos.

DOI: 10.29327/5418815.1-10

Ora, como ferramenta teórica, surge a pergunta de que possibilidades de interpretação lhe oferece o modelo da "guerra civil" para pensar a evolução social. O texto da palestra tem o interesse de sugerir a fidelidade doutrinal do autor ao positivismo de fim de século, e como essa fidelidade lhe leva a extrair não só uma valorização negativa do considerado pelos outros escritores "alma popular", como também condensar nesta "alma" todos os problemas imagináveis que a sociologia positivista da época tratava de formular para compreender a origem da nação. No modo de encarar a concepção e definição da alma popular (todo "sentimento popular é impuro") manifesta-se então de que forma já está presente o conceito de guerra civil, como se na maneira de operar crítico do autor, com o olhar posto na possibilidade de um alma acometida por sacudimentos violentos e arbitrários, existisse uma equivalência formal de causa e efeito entre ambos conceitos: "O copo onde se condensam os sentimentos das multidões têm, no fundo, um sedimento que toda sacudida pode fazer subir à superfície e cobrir de uma espuma de vergonha o licor brilhante e generoso"[3] (p. 25). Não se compreendem, parece dizer-nos o escritor, os problemas nacionais, mas que há compreendido antes que todo a tentativa por arribar a uma explicação da revolução tem que ser também uma tentativa por entender o papel das paixões na conformação da sociedade venezuelana. Pensada como rebelião, a revolução transforma-se em um quadro patológico, no fundo, genésico agitado por "instintos de assassinato, de destruição e de rapina"[4] (p. 26). Parecem muito longe os tempos (embora ainda tenham passado vinte ou trinta anos) em

3 "El vaso donde se condensan los sentimientos de las multitudes tiene en el fondo un sedimento que toda sacudida puede hacer subir a la superficie y cubrir de una espuma de vergüenza el licor brillante y generoso".

4 "instintos de asesinato, de destrucción y de rapiña".

que os gêneros literários da tradição (Teófilo Rodríguez), da legenda (Arístides Rojas, Tulio Febres Cordero) tinham se proposto elaborar uma noção de povo como fonte de conselhos, narrações e romances, e onde o escritor nacional legitimaria o projeto de uma escritura nacional. Como um verdadeiro afastamento, desde a perspectiva da sociologia positivista, deveu ressoar no Teatro Caracas a representação em 1914 da zarzuela *Alma llanera* (música de Pedro Elías Gutiérrez e letra de Rafael Bolívar Coronado), e a posta em cena de suas novas irmandades: a espuma, as garças, as rosas e o sol.

Contudo, por mais que se lhe siga dando o nome de alma a essa constituição especial do popular, lhe é só em um sentido vitalista, sem a primazia de uma experiência identitária. A este sentido vitalista refere-se Vallenilla Lanz quando fala de "montoeiras", de "hordas", do popular como um "fundo escuro" (1919, p. 173) onde se tem sedimentado essa "torrente sem contenção" chamada "democracia" (1912, p. 25) dominado por rancores, violências, ódios, baixos instintos, fundo constituído em uma metáfora espacial e biológica, relevante para a argumentação do autor enquanto ali lhe é possível encontrar o conceito de autoridade necessário para fundamentar um modo de governo. Vallenilla descreveu com paciência esse fundo insurreto, tentando de dar à sua reflexão uma base de legitimidade, sobretudo ao ser apresentada como chave para o exercício do poder: quem saiba ler e interpretar esse fundo, composto de elementos orgânicos e geográficos, se erige em gendarme necessário. Criava deste modo laços afetivos entre a figura do gendarme e da "horda", formulando a ideia de uma história social e política pensada como cenário de paixões, do nacional como um relato de vingança, de uma base irracional exibida sempre no rosto ou no caráter, rasgando qualquer aparência de similitude entre o "homem natural" da teoria política e da barbárie dos "povos nômades",

enfim, precisando que a reconfiguração das metáforas de autoridade era possível fazer emergir uma nova leitura do passado.

Porque então é importante a questão sobre aqueles atos derivados desse fundo escuro, e como capturar essa força nômade excluída da vida civil. Porque aclara dois aspetos teóricos centrais do livro: uma teoria política do igualitarismo e a consideração da guerra civil como paradigma de discórdia e reconciliação (Agamben, 2015). Esta descrição pode ser considerada como a forma típica de uma circunstância enfatizada por Vallenilla Lanz: os *llaneros*[5], "Ao passar-se de uma à outra fila não fizeram mais que mudar de chefe: no fundo, escuro de sua mentalidade e de suas afecções, o *Mordomo* Páez era o herdeiro legítimo do *Taita* Boves"[6] (Vallenilla Lanz, 1919, p. 173). O herdeiro na "figura do chefe" é algo parecido a um dispositivo afetivo que permite manter aos outros "à beira do pânico" (Lacoue-L., -Nancy, 2014, p. 30) e funciona, ao mesmo tempo, como "laço sociopolítico fundamental" (p. 28). A razão profunda da autoridade do "chefe" estaria no exercício de sua "mordomia", e seu objeto privilegiado, na realidade seu único objetivo: administrar os bens da casa, da nação. Dar conta da guerra civil como "guerra entre irmãos" (1912, p. 17), das ruínas domésticas levantadas "pôr a torrente sem contenção da democracia" (p. 26), implicaria a inclusão da mordomia na categoria do cesarismo: para o autor, as mansões familiares se transformaram em cenários de pânico. Ao menos no que concerne ao olhar da história social como espaço bélico, podia-se considerar a pergunta de se a *stasis*, entendida segundo Agamben como "um limiar de indiferença" (2015, p. 23),

5 Assim são chamadas as pessoas nascidas nos Llanos venezuelanos, zona intertropical da bacia do rio Orinoco. N. T.

6 "Al pasarse de una a otra fila no hicieron más que cambiar de Jefe: en el fondo oscuro de su mentalidad y de sus afecciones, el *Mayordomo* Páez era el heredero legítimo del *Taita* Boves"

não faria que se transformassem indiscerníveis as figuras do irmão e do inimigo, "O *oikos* e a *polis*" (p. 23), dando passo à imagem de uma casa familiar perseguida por fracciones políticas. Então, o que significa propor a ideia fundamental da guerra civil como possibilidade permanente, ideia justificada na sociedade ameaçada pela dissolução?

> As paixões, os instintos, os motivos inconscientes, os preconceitos hereditários, tinham que continuar sendo em ele [o povo] elementos de destruição e de ruína, contidos unicamente pelos meios coercitivos de que tão tem amplamente disposto o Chefe do Estado, sem sujeição possível às sonhadas garantias escritas nas constituições[7] (Vallenilla LanZ, 1919, p. 174).

O limite do cesarismo como categoria da teoria política mostra-se neste ponto: não poderia elaborar uma definição jurídica do Estado, mas sociológica. Só porque existe um *fundo instintivo* inerente à noção do povo, e igualmente se tem constituído já umas qualidades pessoais do chefe, é que pode plantear-se a pergunta sobre aquilo que fez possível a figura do caudilho, ou sobre suas fontes de autoridade. Quando neste mesmo ano de 1919 Max Weber publica sua conferência "*Politik als Beruf*", ("A política como profissão"), assinalando enfaticamente uma concepção da política como luta pelo poder, como ação estratégica, propõe no mesmo tom uma reflexão sobre os meios utilizados pelo Estado para "subsistir", para que "os dominados acatem a autoridade" (p. 84) e, seguidamente, esboça um postulado sobre os três modos de legitimar a dominação: a tradição, o carisma e a legalidade (p. 85).

7 "Las pasiones, los instintos, los móviles inconscientes, los prejuicios hereditarios, tenían que continuar siendo en él [el pueblo] elementos de destrucción y de ruina, contenidos únicamente por los medios coercitivos de que tan ampliamente ha dispuesto el Jefe del Estado, sin sujeción posible a las soñadas garantías escritas en las constituciones".

Enquanto o "carisma" como fundamento de legitimidade do poder, como peça chave na "estrutura de dominação" do Estado (p. 86) deve cimentar-se em critérios que estão além do costume e a legalidade, está obrigado então apresentar-se como forma de governo pessoal: trata-se de relacionar os espaços do poder carismático (a religião e a política) com as qualidades pessoais do chefe, com a exigência de identificar e reconhecer os valores de sua autoridade. A obediência, segundo Weber, seria uma questão de crença (estendendo o significado religioso da palavra carisma). São estas qualidades excepcionais do chefe vinculadas à pessoa física, como lembra Weber, e inscritas na descrição que do princípio de autoridade havia realizado a tradição biopolítica, as registradas e examinadas por Vallenilla Lanz. "Cesarismo" (de onde derivaria a noção de autoridade) "democrático" (aludiria à legitimidade do governo) durante mais de um século tem proposto imagens que obrigam pensar, em simultâneo, as relações de poder efetivas, válidas, de onde procedem à fonte de autoridade e os vínculos do gendarme com esse "fundo escuro", com o povo, entendido não como corpo político nem como soberano, senão como "turba" (Vallenilla Lanz, 1919, p. 187): o povo venezuelano "agrupava-se instintivamente ao redor do mais forte, do mais valente, do mais sagaz, em torno a cuja pessoalidade a imaginação popular tinha criado a lenda, sendo um dos elementos psicológicos mais poderosos do prestígio; e de quem aguardavam pela mais absoluta proteção, a impunidade mais completa a que estavam habituados"[8] (p. 276).

8 "se agrupaba instintivamente alrededor del más fuerte, del más valiente, del más sagaz, en torno a cuya personalidad la imaginación popular había creado la leyenda, que es uno de los elementos psicológicos más poderosos del prestigio; y de quien esperaban la más absoluta protección, la impunidad más completa a que estaban habituados".

Esta interpretação planteada no livro em torno à ideia de um "fundo escuro" atuando como singularidade na formação da identidade venezuelana garantiria a legitimidade da continuidade do poder. Não se explica a permanência no poder só como ambição do caudilho, mas como uma demanda presente em "os instintos políticos do povo venezuelano" (nota de rodapé, p. 279). A perdurabilidade do poder tem então um duplo caráter. Uma de suas caras é a legitimidade e sobre a qual Vallenilla concentra seu interesse: o destinatário assume o mandato porque o deseja internamente. Fala-se assim de "*sugestão inconsciente*" (p. 276). A outra cara, derivada da primeira, é a estabilidade: aqui o tema central não é a pergunta pela melhor forma de governo, mas sim a obediência ao César democrático, "representante e regulador da soberania popular" (1919, p. 303). Não se cansa o autor de estabelecer constantes analogias entre estes dois momentos e a conservação da autoridade carismática, entre os rasgos do poder carismático como forma de poder pessoal e seus potenciais inimigos (os ideólogos, os partidos políticos, o parlamento). Mas assim como Vallenilla Lanz tinha devido à autoridade da interpretação positivista de um relato de vingança que não podia ser tramado nem em "estilo lendário" ou épico (1919, p. 75), de igual modo o peruano Francisco García Calderón (1883-1953) em seu livro *Las democracias latinas de América* [1912, ver especialmente o capítulo II, "Los caudillos y la democracia"] tinha tentado derivar o "carisma" do "déspota benéfico" das *esterilidades* das democracias hispano-americanas (1987, p. 54-87), ou como o cubano Alberto Lamar Schweyer (1902-1942), quem em seu trabalho *Biología de la democracia* propus, baseado nos princípios de uma "filosofia de política biológica" (1927, p. 133) pensar o "espírito anárquico" como produto do cruze de fatores sociais e biológicos, surgindo da associação anarquia – "mestiçagem" a necessidade

de um "ditador", vencedor desse espírito de anarquia via "a sugestão ou o terror" (p. 86) ou, simplesmente, rodeando de "baionetas a urna eleitoral" (p. 89).

O ponto de partida fundamental dessas teses políticas não se distancia do que já tinha planteado em 1926 o mesmo Vallenilla Lanz em seu livro *El sentido americano de la democracia*: a sociedade pensada como "um organismo" administrado por "leis semelhantes às leis biológicas" (1991, p. 205). Como se deve entender então o conceito de democracia segundo essa apetecida "interpretação científica"? Para compreender o "sentido" da "democracia americana" convém atender um fato singular: segundo o autor, não se lhe pode propor no campo racional e legal; a "democracia igualitária e niveladora" consigna "a necessidade dos governos fortes, capazes de estabelecer a disciplina e o respeito à autoridade emanada do povo mesmo" (p. 188). Se se admite esta configuração biológica da política, o problema democrático a resolver plantear-se em como "graduar a liberdade", como "manter a ordem e sofrear as ambições caudilhescas" (p. 188), subscrevendo a ideia de "a alternância" do poder como "fetiche" (p. 193). Sobre esta base se desenvolve em seu livro *Disgregación e integración* [1931] a mesma argumentação: a "dissociação" antropológica da nacionalidade venezuelana poderia ser consequência da mistura de "raças", uma conclusão traduzida em termos de "desagregação social e política" e, como efeito final, na impossibilidade de criar "vínculos necessários para unir nossos povos em um ideal comum de nacionalidade e de pátria" (1991, p. 325). Assim, sua teoria dos "instintos políticos" (a "subordinação" a um caudilho, por exemplo) ou da constituição "orgânica" de "nosso povo" ("autocracia" e "submissão absoluta") conforma-se a um postulado que exorta fixar como guia para historiadores e sociólogos: ter em conta "as aproximações biológicas que tanta luz dão sobre os fa-

tos históricos" (p. 235). O comentado por estes intelectuais sobre o surgimento de um César democrático a partir da postulação de um princípio de autoridade elaborado como requisito de identidade entre o caudilho e seus seguidores, tenderia a função de fazermos compreender que o tramado desse *organismo* chamado sociedade, por um lado, e sua estrutura histórica-racial, por outro, não é contingente; como traduzir esse princípio de autoridade em um estado de exceção no que o poder carismático apreende-se como o correlato de uma suspensão da lei é, claro está, uma questão diferente.

Narrativas de formação

Outros textos da época, e com perspectivas diferentes, irão construir sobre estes fundamentos uma analogia conflitiva entre o *ethos* da guerra civil e a sociedade venezuelana. Estas analogias estão presentes em três romances publicados um ano depois do livro de Vallenilla Lanz, ou seja, 1920. Faço referência a *En este país...* de Luis M. Urbaneja A., *Después de Ayacucho*, de Enrique Bernardo Núñez, e *El último Solar*, de Rómulo Gallegos. Se esta guerra não é aquilo, ou só aquilo, que até o momento suponha-o Vallenilla; se já os argumentos começaram agrupar-se em torno à formação do herói romanesco e o destino da nação; se nesta aprendizagem surge algo inédito, alheio, indócil às teses mesmas do positivismo, isto significa que a "história" não é necessariamente a mesma e pode revelar pelo menos três projetos diferentes, comprovando assim que resulta grotesco medir o significado dos acontecimentos atuais só com uma escala de valores guerreiros: entender, por exemplo, o caudilhismo a partir de uma explicação fatalista e biológica da anarquia (Paulo Guarimba), ou as "façanhas" federais a partir de uma teoria do ressentimento social (Miguel Franco)

ou o fracasso pessoal do último herdeiro a partir de sua incorporação irracional à guerra civil (Reinaldo Solar). As virtudes destes três personagens estão condicionadas por sua natureza; depois de suas paixões amorosas e políticas, há uma história de suas origens. Desde o título, o romance de Urbaneja Achelpohl alude à fatalidade de um destino iniludível, assinala a presença de um código histórico e biológico que fundamentaria o comportamento político pensado como aleatório, caos, obra da fortuna, não como exercício e prática de sujeitos responsáveis, dotados de razão. Seu protagonista, Paulo Guarimba, "era o último haste de aquela cepa humilde" (1920, p. 13) de camponeses ao serviço da família Macapo, um "*loiro*" (p. 61) em quem "se tem fundido três ramas da espécie humana" (p. 61), "alma, multiforme e anárquica", "vaso repleto de perfumes e de venenos" (p. 61). Esta necessidade do romance de contar em chave biológica o passado dos personagens, torna-se justamente central quando aparece o argumento de um fundo natural modificável, uma *cepa* familiar capaz de melhorar ou regenerar, por meio de intervenções artificiais, sua condição humana. A estrutura da trama é, desde essa perspectiva, a aclaração do princípio de "melhoramento", bem se apresente como impossibilidade (a presença de rasgos somáticos e psicológicos que nem a vontade, nem a educação podem apagar ou suplantar) ou como relato de formação (o triunfo ou o fracasso relacionado com a potência do meio e na menor medida com a vontade pessoal). Se a contingência da vida civil encontra sua "raiz" última nos avatares da ação pública, por conseguinte, no imprevisível de uma vida determinada por estratos (históricos e biológicos), podemos prever que a solução de Urbaneja ao problema da guerra como princípio de inteligibilidade da história, tenderá a forma de uma lógica do valor heroico responsável de unir, por um lado os "desaforos" e "crueldades" (p. 163) próprios de toda

guerra civil, e por outro, as possibilidades de um caudilho pacificador, protetor dos humildes, "querido das multidões" (p. 283), de "vontade forte e confiada" (p. 283).

Enquanto ao romance de Núñez, na construção do destino pessoal de Franco, sua protagonista, tem certa fatalidade biológica (é filho de indígena e cafuzo) encarregada de explicar seu caráter rancoroso, mentiroso e ambicioso. No campo de batalha é apresentado como um covarde, tratado com ironia e humilhação pelo narrador ao observar-lhe atuar em situações que excedem o ridículo: "A fumaça cobre a cena e estende uma noite sobre o campo. A que seguir entre o pavor do açougue ao herói desta real história, flor de capitães e transunto fiel do heroísmo antigo?" (1920, p. 168). Franco, "paradigma de valor", (p. 173), "prócer" (p. 179) da Guerra Federal, supõe a confirmação do modelo organicista, ao ser um personagem marcado por seus instintos predatórios e pelo desejo de consumir todos os bens materiais e simbólicos representados por Gaspar Montenegro, proprietário da comarca. Se não pode resistir-se ao saqueio, à pilhagem e à crueldade, é pela simples razão de que gosta dessas coisas. Desta maneira, Núñez destrói a velha história da guerra civil como relato de formação, mostrando através dessa farsa heroica o disforme da guerra e deixando ao descoberto, por meio da paródia, o não dito ou ocultado pela tradição e pelo relato nacionalista. Em Reinaldo Solar, protagonista do romance de Gallegos, ressoam como sínteses de fracasso todos os planos de "regeneração moral" e "melhoramento espiritual" imaginados pelos jovens intelectuais do momento. Se bem a trama da herança em termos biológicos e econômicos tem um lugar decisivo na argumentação romancista, porém as perguntas pelo herdeiro têm um motivo mais profundo. Gallegos, ao retomar a fábula de fim de século do romance do artista, rompe com essa tradição ao apresentar personagens não

"degenerados", porém fracassados: todos são caracterizados pela esterilidade de seus sonhos. O narrador acompanha com certa condescendência os avatares e oscilações, mentais e físicas de Reinaldo e seus amigos poetas, pintores, advogados; conta-nos a posição ideológica de alguns destes jovens, fartos dos sociólogos e seus balanços positivistas. Em uma reunião da Associação Civilista organizada pela protagonista, espécie de clube frequentado pela flora intelectual" do país, o narrador vislumbra a um grupo de sociólogos:

> desses que desempenham, nas 'jovens democracias' o papel dos antigos arúspices, substituindo a vontade dos deuses pelo 'determinismo da história', as leis do 'processo evolutivo', as 'características das raças', etc., por baixo de cujo polido aspecto científico se percebia algo inquietante como a ponta de um revólver de largo alcance baixo o paletó, feito à moda de Paris, de um briguento de favelas turbulentas[9] (Gallegos, 1920, p. 237).

Para Reinaldo, toda "revolução armada" é fraude, estafa, "barbárie", pois representa "uma forma violenta de evolução democrática"; não fala então da violência da guerra civil, mas sim da violência fundada pelo caudilho: "Não acredito que se possa afirmar que uma montoeira armada é o grupo representativo de nosso estado social"[10] (p. 195).

9 de esos que desempeñan en las "jóvenes democracias" el papel de los antiguos arúspices, sustituyendo la voluntad de los dioses por el "determinismo de la historia", las leyes del "proceso evolutivo", las "características de las razas", etcétera, por debajo de cuyo pulido aspecto científico se dejaba ver algo intranquilizador como la punta de un revólver de largo alcance bajo el paleto, hecho a la moda de París, de un pendenciero de barrios bajos.

10 "No creo que se pueda afirmar que una montonera armada es el grupo representativo de nuestro estado social".

A questão democrática

O problema da relação entre governar segundo a vontade e critérios pessoais e uma teoria do povo transformada em ideologia, não se esgota na apresentação de uma arte de governar que abandonou qualquer referência à possibilidade de uma convivência civil. Na reflexão sobre os critérios invocados para legitimar uma autoridade, a atitude de Vallenilla consiste em atender a inclusão de umas práticas (a guerra civil), umas instituições (o caudilhismo) e umas regras (às normas derivadas da vontade do caudilho). Assim como não há possibilidade de uma crítica racional de nossos desejos (entendidos pelo sociólogo como os fios de uma trama biológica), nem de plantear perguntas relativas ao conceito de liberdade, tampouco é aceitável sugerir a discussão pela melhor vida possível. Nestes termos, o esquema de perguntas e sua significação teórica pressupõem o peso do determinismo positivista. Conforme a tal interpretação, o problema do realismo político de Vallenilla não é só a consideração sombria da natureza humana, ao contrário a impossibilidade de imaginar um comportamento altruísta do indivíduo. Dado o modelo de guerra civil com o que Vallenilla Lanz opera – segundo o qual a relação entre impulsos instintivos e ação política é causal – pode advertir-se o propósito de formular uma definição do povo, não percebido como soberania, mas determinado como força irracional, assim como plantear uma teoria do caudilho na qual a análise da originalidade de seu poder derivaria de sua não "sujeição" à ordem jurídico, da suspensão das "garantias escritas nas constituições". Em outras palavras, o autor precisa sustentar não tanto que um regime cesarista, enquanto impõe a ordem e o controle como poder, ou que a democracia como forma de governo se capta nas "misérias" e "horrores" (conceitos hobbesianos) da guerra,

quanto que a própria natureza da sociedade venezuelana impossibilita a criação de uma vida civil.

Aliás, deve sublinhar-se um aspecto: o significado dessa natureza designa uma pura realidade biológica, pelo tanto o sentido de governar fora das constituições jurídicas remete a um *demos* considerado como organismo e não como noção jurídica e política. Assim, significa traduzir a democracia em termos biológicos ou, desde outro horizonte, posicionar-se de referentes biológicos para compreender e definir a democracia. Quer dizer, apresentar a linguagem política como o momento culminante de uma natureza humana reduzida a substrato orgânico, tendo assim justificadas as constantes analogias entre instinto e "raça", "germens anárquicos" e povo, força irracional e democracia. Enquanto se radicaliza este processo de biologização da democracia, cancelando outras linguagens da vida política, emerge como "necessidade" a figura do gendarme, salvaguarda da vida da nação, defensor do povo, responsável pela sobrevivência dos *bíos* coletivos. Bastaria traduzir estes princípios de necessidade e segurança à linguagem da vida biológica da democracia para perceber quanto há de oportunismo e barbárie nessa concepção da vida como sobrevivência, nos argumentos invocados para apoiar a seleção do inimigo, ou nos planos de segurança nacional geridos como dispositivos para produzir morte. Em poucos textos como em *Cesarismo democrático* se pode ler com tanta precisão as marcas representativas de uma formação intelectual quando fala de paz, ordem e segurança, conceptos que, como já tinha especificado Mijares em sua refutação das doutrinas sobre anarquia e caudilhismo, eram apresentados como ações benéficas do caudilho: "o dom inapreciável que o caudilho – de acordo a suas sequazes – está destinado a conquistar para sua pátria é a paz" (1952, p. 22), um "sedicioso de paz" imposto "por meio de sangue, torturas e confiscações"

(p. 23). A referência biopolítica aos "germes anárquicos" justifica assim a consideração da guerra civil como elemento de definição das relações de poder e, ao mesmo tempo, anuncia uma estratégia teórica fundamental do livro: plantear a sujeição ao Chefe como uma solução ao conflito lei – instituições. É nesta fase de integração e desintegração das "células" (Vallenilla Lanz, 1919, p. 250) que a força unificadora do Chefe se apresenta irresistível para essas "hordas bárbaras sem sujeição a nenhuma autoridade" (p. 122), descobrindo Vallenilla Lanz no fundo dessa sujeição a natureza da política.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Stasis.* **La guerra civile come paradigma politico**. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

ANDRÉ, Marius. Préface. *In:* VALLENILLA LANZ, Laureano. **Césarisme démocratique en Amérique**. Paris: Éditions de la Revue de L"Amérique Latine, 1925, p. 5-43.

DE SANDRE, Ítalo. Carisma". *In:* BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**, v. 1, 11ª Ed. Brasília: Editora UnB, p. 149-151, 1998.

ESPOSITO, Roberto. **Bíos: Biopolitics and Philosophy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

GALLEGOS, Rómulo. **El último solar**. Caracas: Imprenta Bolívar, 1920.

GARCÍA CALDERÓN, Francisco. **Las democracias latinas de América**. La creación de un continente. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

HARWICH VALLENILLA, Nikita. Prólogo. *In:* VALLENILLA LANZ, Laureano. **Cesarismo democrático**. Estudios sobre las bases sociológicas de la constitución efectiva de Venezuela. Caracas: Empresa El Cojo, 1919, p. IX-XXXVI.

LACOUE-LABARTHE, Philippe e JEAN-LUC, Nancy. **El pánico político**. Buenos Aires: Ediciones La Cebra e Editorial Palinodia, 2014.

LAMAR SCHWEYER, Alberto. **Biología de la democracia** (Ensayo de sociología americana). La Habana: Editorial Minerva, 1927.

MIJARES, Augusto. **La interpretación pesimista de la sociología hispanoamericana**. Madrid: Afrodisio Aguado, 1952.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo. **Después de Ayacucho**. Caracas: Tipografía Vargas, 1920.

URBANEJA ACHELPHOL, Luis M. **¡En este país!...** Caracas: Editorial "Victoria", Manrique & Ramírez Ángel, 1920.

VALLENILLA LANZ, Laureano. **La guerra de nuestra independencia fue una guerra civi*l***. Caracas: Tip. Emp. "El Cojo", 1912.

VALLENILLA LANZ, Laureano. **Cesarismo democrático**. Estudios sobre las bases sociológicas de la constitución efectiva de Venezuela. Caracas: Empresa El Cojo, 1919.

VALLENILLA LANZ, Laureano. **Cesarismo democrático y otros textos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

WEBER, Max. **El político y el científico**. 5ta. Ed. Madrid: Alianza, 1979.

CAPÍTULO 11

As dívidas do populismo reincidente

Raquel Rivas Rojas

Talvez a caraterística do populismo latino-americano não tem sido sua faculdade insidiosa para transmutar aos cidadãos em mendigos ao tempo que incutiu neles a convicção, quase teologal, de que sua miserável servidão restitui tudo o que lhes têm sido roubados?[3]
– Ibsen Martínez (2004).

I

Na Venezuela, nos primeiros dias do 2004, quando a estabilidade do regímen do Hugo Chávez Frías estava ao borde de um processo referendário, a rádio nacional transmitia, com frequência esmagadora, uma propaganda que dizia, com a voz de uma mulher de evidente extração popular: "Este governo me ensinou o que é ser venezuelana, que eu sou do país e este país é meu...". O comentário publicitário a favor do regime fechava com a seguinte frase, dita por um locutor, cuja dicção perfeita – descarregada de um sotaque local – insistia: "Agora, a Venezuela pertence a todos nós". Esta cena midiática me permite

1 Este artigo foi publicado originalmente em *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, v. 8, n. 1, 2005, p. 19-34, com o título "Las deudas del populismo reincidente".

2 Tradução: Carlos Guillermo Casanova.

3 "¿Acaso lo más propio del populismo latinoamericano no ha sido su insidiosa facultad para trasmutar a los ciudadanos en mendigos al tiempo que infunde en ellos la casi teologal convicción de que su miserable servidumbre restituye todo lo que les ha sido "robado"?".

DOI: 10.29327/5418815.1-11

refletir, de um jeito algo tangencial, mas não pouco significativo, sobre como o discurso do *Movimento Quinta República* (MVR)[4], particularmente de seu líder, o tenente-coronel retirado Hugo Chávez Frías, tem construído relatos de reativação de "símbolos identitários" nos quais, por um lado, se pretende reivindicar ao sujeito subalterno e, por outro, a brecha culto/popular – elite/povo, caraterístico do discurso populista do século XX, se realoca e expande.

Essa propaganda naturaliza as diferenças entre uma voz *alterna* (feminina/popular/de origem rural ou semiurbana) com uma voz *hegemônica* (masculina/culta/urbana) num marco paradoxal: temos uma cena da mídia na que o governo, que se autodenomina "bolivariano", tenta dar lugar, no cenário nacional, aos sujeitos excluídos da noção oficial de comunidade imaginada. Por que esse sujeito subalterno só pode aparecer enquadrado por uma voz mais autoritária? Não será essa uma repetição dos estereótipos do regionalismo populista[5] – de todos os crioulismos, indigenismos e negrismos da primeira metade do século XX – ou será outra forma de populismo, concebida para um povo que perdeu a memória dos populismos históricos? Pode ser chamada "nostalgia populista" esta forma-outra de reivindicar "os po-

4 Partido político que Hugo Chávez fundou quando ele era candidato presidencial (1997). A ideologia de esquerda e os princípios bolivarianos foram as bandeiras mais representativas deste partido e que serviram de base para a famosa *Revolução Bolivariana*. N. T.

5 O regionalismo de corte populista venezuelano é liderado por Rómulo Gallegos, seu representante mais conspícuo. Sobre este tópico, se pode consultar: *The Venezuelan Identity Tale (1935-1941). From Criollismo to Populist Regionalism*, de Raquel Rivas Rojas. Ora, em relação à variante política do populismo, Rómulo Betancourt seria o representante por excelência. A bibliografia sobre este líder socialdemocrata é extensa. Apenas para referenciar, pode consultar: *Emergencia de un líder. Rómulo Betancourt y el Plan de Barranquilla*, de German Carrera, além disso *Damas y Rómulo Betancourt: la formación de un liderazgo de izquierda nacionalista (1928-1935)*, de Arturo Sosa Abascal, particularmente as páginas 55-72 do ensaio.

deres criadores do povo"[6] (Nazoa, 1995, p. 180-181)? É possível sentir nostalgia por um estado do qual, realmente, nunca se tem saído? Qual é a continuidade – ou fio condutor – que podemos estabelecer entre as fábulas populistas que temos padecido ao longo do século XX e que nos levam à cena midiática que condensa o relato identitário do chavismo do fim do século?

Uma das convicções mais enraizadas entre os venezuelanos de hoje é que o imaginário social está profundamente dividido ou fraturado. Por um lado, temos uma consciência democrática, civilizada, chamada "sociedade civil"; por outro – dependendo da perspectiva – temos a encarnação da barbárie, chamada "sociedades participativas", a qual reivindicaria, para si mesma, os valores mais radicais, vinculados com a noção de "revolução". Pelo contrário, suspeito que uma das nossas mais trágicas realidades históricas consiste em que giramos em torno a algumas narrações das quais não somos capazes de sair. É surpreendente as semelhanças existentes entre as fábulas fundacionais da república populista e os relatos fundacionais atuais da revolução bolivariana.

No presente ensaio desejo mostrar uma leitura do texto *Doña Bárbara*[7], constitutivo da nação populista por excelência. Esta leitura permite seguir alguns dos fios condutores daquelas semelhanças, que emparentam o discurso "revolucionário" de Chávez com o discurso dos populismos históricos, os quais obrigam perguntar-nos pela den-

6 Esta frase pertence ao credo de um dos poetas e humoristas nascidos na agora chamada "Quinta república": Aquiles Nazoa. A expressão diz: "Acredito na amizade como o invento mais lindo do homem, acredito nos poderes criadores do povo, acredito na poesia e, enfim, acredito em mim mesmo, porque eu sei que há alguém que me ama". O texto aparece em *Poemas populares. Antología*, páginas 180-181.

7 Recentemente saiu uma edição ao português intitulada *Dona Bárbara* da editora Pinard, 2020, com tradução de André Aires. Porém, neste texto foram traduzidos os trechos citados da versão original no espanhol. N. T.

sidade da ruptura deste movimento político, que deve muito às tradições discursivas precedentes.

II

A razão fundacional populista que se articula, de modo exemplar, no trajeto intelectual e político de Rómulo Gallegos parece acentuada por dois imperativos: por um lado, uma reflexão obsessiva sobre a função do relato identitário, num instante marcado pela diversidade discursiva e pela abertura do campo cultural, ampliado consideravelmente para dar lugar às textualidades da mídia de massa; por outro lado, numa estreita ligação com o imperativo anterior, aparece uma tendência para reconfigurar a história nacional e a mesma tradição de letras. Trata-se de uma releitura para rearticular os componentes da identidade nacional, enquanto recolocar o olhar do intelectual dos inícios do século XX, em função de construir o relato identitário da nação populista futura[8].

Embora estes imperativos estejam presentes nos discursos, ensaios e ficções galleguianas, como um desejo ou aspiração, também fica certo que, no reverso das suas tramas edificantes, ele consegue mesmo mostrar os territórios limítrofes da razão populista. Esse espaço de fronteira no qual a vontade edificante se renderá para permitir a entrada de outra razão que atravessa o discurso populista, por causa disso, fratura fatalmente seus sentidos e aspirações como projeto de futuro.

Muitos são os textos que poderiam servir para mostrar este duplo percurso na produção de Gallegos. Como uma homenagem à brevi-

8 Para uma análise profunda sobre esse processo, pode consultar minha tese doutoral já mencionada.

dade, escolho um exemplo paradigmático: o romance *Doña Bárbara,* em sua versão final publicada em 1929, não apenas por seu caráter canônico, mas por ser um elemento que adquire significado particular se for considerado parte de um todo maior: "razão populista"[9].

Como a crítica tradicional aponta com insistência, uma forma de ler este texto é evidenciar o projeto edificante da ficção, materializado na dicotomia civilização/barbárie. Segundo esta leitura, a fábula da identidade em *Doña Bárbara* se esgotaria no triunfo da civilização sobre a barbárie[10]. Por fortuna, uma série de leituras posteriores problematizou essa proposta simplificadora, para mostrar as tonalidades que revelariam uma ficção mais hibridizada, naquela que a fusão, ou mistura entre a civilização e a barbárie, seria a solução ideal do texto de Gallegos[11].

Eu gostaria, no entanto, de entrar nesta ficção por um viés, menos transitado. O lado midiático e o lado do espetáculo da ficção galleguiana, a partir da qual a figura de Dona Bárbara assume um sentido menos polarizado e mais em consonância com a proposta de encenação da razão populista que aqui me proponho desenvolver, para mostrar como os discursos fundadores da nação chavista podem ser considerados devedores daquela tradição que estão tão decididos a negar.

No capítulo 13, intitulado "A filha dos rios", quando Dona Bárbara visita San Fernando de Apure para restituir a Santos Luzardo as

9 Minha reflexão sobre a razão populista gira em torno dos textos esclarecedores de Ernesto Laclau, particularmente o capítulo "Towards a Theory of Populism", em *Politics and Ideology in Marxist Theory*. *Capitalism-Fascism-Populism*, (1977, p. 143-198).

10 Ver, por exemplo, *Dona Bárbara, ante la crítica*, de Luís Enrique Osorio.

11 Sobre uma crítica à obra de Rómulo Gallegos que revisa os postulados tradicionais, pesquisar: Javier Lasarte, *Juego y nación: postmodernismo y vanguardia en Venezuela* y *Sobre la literatura venezolana,* Mónica Marinone, *Escribir novelas. Fundar naciones. Rómulo Gallegos y la experiência venezolana.* Em certo sentido, esses textos me obrigam a continuar a pensar nas histórias deste escritor.

terras que lhe foram tiradas ao longo do tempo e as artimanhas legais, acontece um grande alvoroço na cidade:

> Como sempre, assim que se espalhou a notícia de sua chegada, os advogados se agitavam, já vislumbrando uma daquelas ações longas e trabalhosas que a famosa açambarcadora de gaveta de Arauca movia contra seus vizinhos [...]. Mas não era apenas entre as pessoas da lei que os ânimos eram estimulados. Já, quando se soube
>
> estar na cidade, os comentários de sempre começaram a se expandir e as mil histórias de seus amores e crimes começaram a ser contadas, mais uma vez, muitas delas eram invenção da fantasia popular, por cujas ponderações a grande mulher adquiriu características de uma heroína sombria, mas, ao mesmo tempo fascinante, como se a ferocidade sob a qual era representada, mais do que o ódio e a rejeição, refletisse uma devoção íntima de seus conterrâneos. Moradores de uma região longínqua e perdido nas profundezas de vastas solidões e apenas se deixando ver por vezes e para o exercício do mal, era quase *uma personagem lendária que excitava o imaginário da cidade*[12] (Gallegos, 1997, p. 455-456, grifo nosso).

Ainda quando a noção do espetáculo se repete várias vezes no texto, é sem dúvida neste capítulo e, nesta cena, particularmente, que se revela com clareza a consciência que se desenvolve ao longo do romance: a construção de uma história *espetacular*. O texto produz uma au-

12 Como siempre, en cuanto corrió la noticia de su llegada, pusiéronse en movimiento los abogados, vislumbrando ya uno de aquellos litigios largos y laboriosos que entablaba contra sus vecinos la famosa acaparadora del cajón del Arauca [...]. Mas no sólo entre la gente de leyes se alborotaron los ánimos. Ya, al saberse que estaba en la población, habían comenzado a rebullir los comentarios de siempre y a ser contadas, una vez más, las mil historias de sus amores y crímenes, muchas de ellas pura invención de la fantasía popular, a través de cuyas ponderaciones la mujerona adquiría caracteres de heroína sombría, pero al mismo tiempo fascinadora, como si la fiereza bajo la cual se la representaba, más que odio y repulsa, tradujera una íntima devoción de sus paisanos. Habitante de una región lejana y perdida en el fondo de vastas soledades y sólo dejándose ver de tiempo en tiempo y para ejercicio del mal, era casi *un personaje de leyenda que excitaba la imaginación de la ciudad*.

torrepresentação, como uma citação em abismo, ao apresentar Dona Bárbara como "uma personagem lendária que excitava o imaginário da cidade". Trata-se de uma história que tenta construir, na melhor tradição popular, uma lenda das raízes rurais para um público urbano. Este é o primeiro traço populista do romance: assumir a fantasia popular, seus fascínios e devoções, como lugar gerador da fábula identitária. Nesse sentido, a razão populista que se desdobra no romance é usurpadora, confiscando os valores e desejos – fascínios e devoções – do povo e capitalizando-os com base no próprio projeto populista.

Diante de um público moldado pelas formas massivas de assistir, devido a sua posição de espectador do mercado cultural em expansão, a ficção galleguiana apresenta-se como o espetáculo da origem. Os anseios de um público exposto a fábulas de identidade cada vez menos ancoradas no local, encontram nesta ficção um lugar de procedência com o qual se identificam. Um lugar de origem espetacular, tanto pelas dimensões do cenário – a *planície*, como o vazio da lei – assim como pela tensão dramática convocada pela metáfora da masculinidade nostálgica que conquista e civiliza.

Neste espetáculo originário, não só a "heroína sombria" configura a lenda, mas também o homem que a confronta entrará – como veremos – no terreno do mito. A apropriação dos modos populares de construção de histórias insere-se em uma matriz midiática que faz uma espetacularização, o que, de outra forma, seria apenas uma história de caminho. Na cena em que Dona Bárbara se mostra em toda a sua dimensão lendária e espetacular, existe um ingrediente que atualiza e projeta para o campo da mídia essa personagem que deixou de ser anônima para sempre: a simulação. Dona Bárbara é uma criminosa que finge ser uma dama. O lado paradoxal desta simulação em particular é que nesta cena ela está determinada a obrar conforme a lei. O

curioso é que as multidões fascinadas por sua lenda, conscientes dessa inesperada viragem, começam imediatamente a pavimentar o caminho para a redenção ficcional da heroína, não mais tão sombria.

O que essa cena revela é uma evidente cumplicidade entre as histórias de crimes impunes e o público a quem essas histórias se destinam. Mais de uma fábula de identidade populista foi construída sobre este pressuposto: o público adora as histórias de bandidos de êxito. Este é um conjunto de incidentes que em nosso contexto poderíamos batizar com o nome de "efeito *Zárate*"[13] (em outro contexto talvez fosse chamado "efeito Robin Hood"). Histórias de bandidos charmosos que fingem ser o que não são ao respeitar a lei, enquanto cometem crimes comuns das formas mais inesperadas. Obviamente, o nome escolhido refere-se ao mais ilustre dos ancestrais literários de Dona Bárbara: o herói do romance de Eduardo Blanco (1882), o qual estabelece em nossas letras a "tradição do bandido" que finge ser um cavalheiro respeitável. Essa tradição começa por condenar a simulação como um mal nacional – acredito em uma linha que também atravessa pelo *Todo un pueblo*, de Pardo – e acaba por aceitar uma leitura não muito forçada, segundo a qual a simulação – aparência/fraude – é a única forma de sobrevivência política na era da mídia de massa.

É, então, uma posta em cena espetacular. Mas, o que está sendo encenado nesta história de identidade? A luta entre a civilização e a barbárie que o liberalismo do século XIX considerou o eterno livreto das fábulas de identidade latino-americanas? Prefiro ousar fazer uma proposta diferente. Acredito que, em *Doña Bárbara*, o que é levado

13 Por "efeito *Zárate*", refiro-me ao protagonista do romance homônimo, escrito por Eduardo Blanco (1839-1911). Esse personagem é um bandido charmoso e, acima de tudo, um simulador, que consegue se passar por um "homem de bem" quando as circunstâncias o exigem.

à cena é o próprio itinerário da razão populista. Uma viagem que se traça como ida e volta: que vai do crime à lei – em busca de uma justiça que não se atinge – e volta ao território de um crime que, de novo, fica impune.

Efetivamente, estamos diante de uma história de crime, se seguirmos o argumento de Josefina Ludmer (1999), ou para colocá-lo nos termos de Slavoj Zizek (1998), estamos diante da "cena de um crime"[14]. A fantasia articuladora desse conto da origem está organizada em torno da história de um crime e suas consequências. Talvez devêssemos admitir que se trata de uma série de crimes, todos relacionados a um crime original. O crime de origem é, sem dúvida, a violência que divide a terra, portanto, a família que ali mora. Uma violência produzida pelo "pecado original" da avareza, ou seja, o desejo de possuir. A sequência metonímica família-terra-nação é bastante óbvia e não vou insistir nela. Em vez disso, gostaria de enfatizar a interação crime-lei-crime, devido ao significado particular que tem nessa história de identidade, na qual o crime compensa.

Para lembrar, o motivo que leva o protagonista do romance a retornar à terra de seus ancestrais é uma reivindicação judicial. Ele deve colocar sua herança para poder se livrar de um passado que o amarra à terra e, assim, ser livre para viajar à Europa e fazer sua vida em um território mais ameno. Viagem de ida e volta. A partir da primeira cena, toda

14 A noção de "contos de crime", desenvolvida por Ludmer em *El cuerpo del delito: un manual*, remete à ideia de histórias que funcionam como máquinas de inclusão e exclusão simultaneamente, e que, desta forma, organizam o imaginário de uma comunidade cultural. As análises realizadas por Zizek, em *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, em termos de "cenas de crime", para explicar como funcionam os conceitos-chave da psicanálise lacaniana por meio de filmes como os de Hitchcock, ajudam a ver desde uma perspectiva produtiva os relatos de crime que contamos a nós mesmos nas culturas latino-americanas. A análise que faço aqui do romance *Doña Bárbara*, como conto de crime, parte do diálogo entre esses dois textos fundamentais.

a ficção se organiza em torno de uma série de imagens espelhadas: tanto Dona Bárbara e Santos Luzardo (até mesmo Marisela em alguns casos) reproduzem as mesmas cenas em que deixam o passado para trás. Eles se transformam em outros e são capazes de se imaginar em um futuro onde sejam difiram: melhores ou piores. É um esquema simples, porém eficaz para construir personagens que (aparentemente) evoluem. Aliás, o que importa realmente nesta ficção do crime é a ausência da lei e a legitimidade do sujeito que faz justiça com suas próprias mãos, em nome de um direito ancestral de posse da terra/nação. Aqui fica evidente a representação espetacular do segundo traço da razão populista que este romance coloca na ficção: a razão populista é criminosa.

Nas duas primeiras partes do romance, a ficção de Gallegos desenha um mapa polarizado. Como em qualquer história policial, um crime foi cometido e o narrador deve guiar com cuidado ao leitor através de uma trama de personagens "bons e ruins". Na cena do crime deve ficar bem claro de que lado está cada personagem. O "menino bom" desta história ainda não sabe que está destinado a cruzar a linha, por isso, ele se comporta com a lei diante dele. Ele confiará nas instituições e em seus funcionários; irá aos representantes do Estado para resolver seus litígios e confiar na capacidade da justiça para restaurar seus direitos de propriedade. A "menina má", a heroína sombria, a *guaricha*[15] de origem quase inominável, terá cometido um crime imperdoável no princípio: querer para si mesma a terra que o senhor branco possuía do início dos tempos da desapropriação colonial. Dela é o crime da aspiração à ascensão. Mas a heroína sombria se atreveu a cometer um crime fundamental, antes do desejo de propriedade, ela tentou tomar o lugar do machão. Aqui emerge a característica fundamental da razão

15 Segundo o DRAE, eesa palavra na Venezuela significa "indígena jovem e solteira". N. T.

populista: "a lei do patriarca", que rege impunemente a história da identidade do crime.

Os obstáculos que o herói encontra em seu caminho são todos marcados com o signo do feminino. O herói enfrenta o feminino, e pelo menos na aparência consegue vencer. A razão do machão precede todas as ações que o herói empreende. Seus planos de reforma são desenvolvidos conforme as ideias surgem. Mas não é um trabalho que se baseia em "razões práticas" (Gallegos, 1997, p. 232); contrariamente, a lógica que orienta as ações do herói populista se deixa levar pela fantasia e atinge extremos alucinatórios. No capítulo 12 do romance, intitulado "Algum dia será verdade", há uma cena-chave onde este devir alucinatório da razão populista pode ser observado. Enquanto Antônio – o cabo da fazenda de Altamira – mostra a Luzardo suas possessões e os razoáveis planos de produção que podem ser postos em prática imediatamente, o patrão sonha em impor uma lei que vai contra todos os costumes da região: "a Lei da Cerca". Este sonho é para o herói patriarcal uma obra civilizadora. Mesmo assim, enquanto ele se imagina realizando essa obra, seus pensamentos vão "nas costas de um cavalo selvagem"[16] (p. 234) e "todos esses propósitos ele formulou em voz alta, falando sozinho, com entusiasmo"[17] (p. 234). O herói chega ao ponto de se desconectar da realidade e se desloca a um espaço alucinatório em que a realidade circundante deixa de existir para dar lugar à miragem.

Eventualmente, quando os projetos reformadores do herói patriarcal forem abandonados tão abruptamente quanto foram concebidos, ficará claro que a quarta característica da razão populista repre-

16 "a lomos de un caballo salvaje".

17 "todos estos propósitos los formul[a] en alta voz, hablando a solas, entusiasmado".

sentada nesta ficção é seu caráter voluntarista. Não há outra estratégia ou plano de ação do que a vontade do líder patriarcal, em constante mudança, acomodação e caprichosa.

Como aponta a crítica mais recente, na terceira parte do romance, a ficção começa a mostrar os sinais de um hibridismo que bagunça o mapa simbólico do texto: Santos se barbariza; Bárbara se redime. O herói renunciou ao caminho da legalidade e decide fazer justiça pelas próprias mãos. A barbárie não é derrotada, mas é canalizada por um curso populista, como um vago propósito de fazer o bem. Porém, é uma finalidade que dispensa as instituições do Estado, seja democrático ou não. O que triunfa, ao final, é a barbárie que se adoça, se olha para si mesma e busca o rumo perdido.

Porque não há justiça completa nesta ficção, não há justiça do Estado. Nessa ficção do Estado ausente, a justiça é exercida pelos indivíduos por conta própria, por meio de documentos ou atos privados: cartas, declarações, restituições. É um exercício da moral individual mais que a instauração de um sistema de justiça ordenado a partir da centralidade estatal. O Estado fica fora da justiça, entretanto *todos* os crimes ficam impunes. Não se pode dizer, então, que a civilização triunfa nessa ficção da futura nação populista. Só se pode afirmar que o lado violento – errante, impulsivo, disperso, inconstante – da identidade nacional é conduzido para um espaço que está além. Em outras palavras, é neutralizado – não eliminado – por um ato de deslocamento, se localiza em outro mito, aquele que será representado em *Canaima*, o mito da dissolução e da fuga.

Em *Doña Bárbara* traça-se o movimento simbólico que a literatura populista seguirá nas décadas seguintes, mediante a cerca que "endireita" o curso da história e reduz os mil caminhos a um. Trata-se do modelo galleguiano: "na terra de inúmeros caminhos, onde tem sido

perdida [...] as esperanças errantes"[18] (p. XX), a ficção populista vai construir (traçar) uma linha divisória (o corte de sentido) que marcará o caminho: "só um e direito ao futuro"[19] (p. 468). A partir dessa solução ficcional unificadora, fica claro que a razão populista é exclusiva e essa é a quinta característica que se encena nessa história de identidade.

Além da repetição do gesto civilizador, a história é, no entanto, ameaçada pela multiplicação de gestos bárbaros ou ameaças de barbárie, que chegam ao ponto de ruptura catastrófica com o duelo de Santos Luzardo e El Brujeador, que acaba com a morte deste último. Quando Santos Luzardo acredita ser um homicida – ato clímax de transgressão para o herói civilizador – a ficção chega a um ponto limite no qual deve produzir uma mudança radical de perspectiva que permita que a catástrofe seja apresentada como um erro de perspectiva. Assim, para que o efeito seja completo, é Marisela quem revela o emaranhamento e dá o salto duplo. Ao mesmo tempo, neste ponto do reverso da ficção, Marisela mostra-se capaz de encarnar a origem da futura família populista e restituir ao herói a sua identidade perdida quando lhe revela "a verdade".

Santos "não pode" ser um assassino, nem mesmo matar em defesa própria. Um personagem subordinado deve – quase literalmente – tingir suas mãos com sangue para salvaguardar o nome de seu patrão. Assim, a ficção restaura o lugar do herói e o leitor restitui sua confiança no projeto civilizador. Mas o final conciliador da ficção de Gallegos deixa uma fissura na qual escorrega a última lição da história identitária da tradição crioula: "exterminar" é o ato fundacional por excelência que está no avesso de qualquer projeto civilizatório.

18 "en la tierra de los innumerables caminos por donde hace tiempo se pierden [...] las esperanzas errantes".

19 "uno solo y derecho hacia el porvenir".

O extermínio do outro ameaçador se cumpre à cavalidade na ficção deste autor. As cenas finais de conciliação são apenas o reverso construtivo do ato fundacional de destruição e aniquilação. Neste sentido, as ficções fundacionais galleguianas têm prevalecido na memória coletiva da América Latina como a representação mais completa do pecado original das elites republicanas. "Somos todos assassinos", parece gritar a ficção regionalista, no seu lado mais escuro. Em busca da origem perdida, segue o desejo de reconstruir o cenário civilizatório fundacional que pode se configurar como o ponto de partida da futura nação populista, o que a ficção populista encontra é um novo salto para a barbárie no lugar aterrorizante da origem do que, a princípio, procurou escapar.

A ficção retroativa, que deveria trazer uma reconciliação entre as elites iluminadas e as massas bárbaras, abre uma ruptura que não pode ser sanada. Mas não se trata de uma ruptura que separa uns dos outros. É uma fissura com a própria lógica do discurso civilizador: a construção do outro como entidade separada torna-se falsa. O outro não existe: a barbárie sempre esteve no centro da empresa iluminada. Ficções de identidade, que tem pretendido representar a separação entre civilização e barbárie, se esforçam por construir uma polaridade onde, em princípio, há apenas unidade e continuidade.

O orgulho do cacique disposto a assassinar e a exterminar, para conseguir a exploração monopolista da terra e da força do trabalho de grupos subalternos, é o autêntico cenário fundacional que a ficção do autor venezuelano instaura no imaginário coletivo latino-americano. Porém, ao mesmo tempo, a procura de um fundamento para a empresa civilizadora do futuro deixa algo mais evidente: a iminência de uma forma de fim: a dissolução da fábula de dito empreendimento.

Poucos textos como o galleguiano articulam, ao mesmo tempo, o início e o fim do dispositivo de identidade como ficção e fábula. O fim ocupa quase o mesmo lugar da origem, mediante a figura repetida do retorno. Portanto, o fechamento do romance põe em cena uma última característica da razão populista: o caráter decididamente em conflito com a história. A razão populista é sustentada no mito, na lenda. Por isso, suas histórias são sempre circulares. O romance produz a estrutura circular do mito para restaurar a unidade, o que foi fraturado. O tempo mítico tenta substituir o tempo histórico e a ficção populista fundacional cancela a história de sua própria origem para se estabelecer na forma atemporal da lenda.

O conto de identidade populista deve assumir a função de elaborar histórias de origem e arcaicas que procuram desvendar um mistério: de onde viemos? De certa forma, nos textos de Gallegos, a voz que narra constrói um olhar impossível, aquele que viaja no tempo para assistir – ou arquitetar – sua própria fantasia fundacional: estabelecer o território e os termos de origem, fazer do passado um espaço vazio, uma superfície limpa e plana na qual o olhar populista pode projetar – como em uma tela – suas memórias desconexas de um passado que se faz segundo os desejos do presente, assim como os desejos nostálgicos de uma sociedade que se encaminha para o futuro. Mas o futuro da razão populista é aporético, porque não pode ser entendido como *progresso*, mas como um retorno ao passado. É por isso que a pergunta "de onde viemos" tem a mesma resposta por razões populistas que a pergunta: para onde estamos indo? Uma resposta fora do tempo histórico, situada no território mítico.

Em *Doña Bárbara* tudo volta ao lugar de onde veio. A solução para as tensões é, então, um retorno: Santos retorna à terra de seus antepassados e é uma vez mais um "verdadeiro" Luzardo, um cacique.

Marisela descobre, na repentina ternura que sente pelo pai moribundo, o que ela sempre foi: uma Luzardo. Dona Bárbara volta ao lugar escuro de onde veio, no bongô que desce o rio Arauca, após se ver em Marisela, na menina inocente que ele foi uma vez. Altamira é outra vez uma terra única quando "O Medo" desaparece. A história de violência pela qual passou a família – e com ela a nação – pode, assim, ser retomada no limite e ser reescrita para apagar os crimes cometidos e sem punição. Esses retornos condenam um lugar não heroico para o projeto civilizador.

Santos só conseguiu impor a lei da planície, sendo a lei do mais forte. Seu único triunfo é a posse absoluta da terra. Mas neste território possuído não se pode vangloriar nenhum tipo de prosperidade. Todos os planos do herói em relação à produtividade da fazenda fracassaram: não há queijeiros, não há gado domesticado, a seca e a morte voltaram a Altamira. Um mau presságio aguarda no da cena do terreno enlameado, onde um gado desesperado agoniza antes do assalto de uma cobra que lentamente lhe captura e afoga. Santos virou num cacique e deixou atrás o caminho da lei (isso nunca se inverte na ficção, está apenas suspenso). A lei cedeu aos fatos consumados: a morte em duelo de El Brujeador é justificada por uma lei de honra, que se sobrepõe às "leis do estado". "A hora do machão" não acaba quando o romance termina. Santos não reaparece em cena após resolver o enigma da morte do empregado de Dona Bárbara. A solução civilizadora da cerca mal alcança para construir uma vaga moral da história. Não é surpresa que o ditador Juan Vicente Gómez gostou tanto desta ficção do machão, porque nela a justiça é feita por conta própria.

"As coisas voltam ao lugar de onde vieram"[20] (Gallegos, 1997, p. 460): verdadeiro *leitmotiv* da ficção galleguiana que pode ser lida, neste contexto, como uma sentença de morte. E neste ponto vale a pena mencionar a única outra morte que acontece, além da do peão assassinado por Santos, ainda que simbolicamente. A outra figura emblemática que morre é Lorenzo Barquero, primo de Luzardo. Com esse personagem, assistimos uma morte exemplar. O pecado original que gera toda a ficção deste autor é o desejo de ser mais e de ter mais. No caso de *Doña Bárbara*, a divisão original do terreno, a divisão da família como emblema da nação, deve-se pela ambição de possuir, a qual parece morrer com o último representante da casa fraturada da família original. Quando Barquero morre, já transformado em fantasma de si, sua morte parece colocar entre parênteses uma forma de barbárie inerente às elites iluminadas tradicionais: a avareza, o desejo de acumular riquezas como um fim em si, sem resultados produtivos ulteriores. Porém, essa morte simbólica não parece ter implicado uma lição duradoura. Eventualmente, o desejo reunificador de Santos Luzardo acaba sendo nada mais que um impulso cumulativo, sem vontade produtiva. O espetáculo que o leitor contempla no final da ficção é o vazio: "Planície venezuelana! É propícia ao esforço, como o foi às façanhas, uma terra de horizontes abertos, onde uma boa raça ama, sofre e espera! ..."[21] (Gallegos, 1997, p. 468).

20 "las cosas vuelven al lugar de donde salieron".

21 "¡Llanura venezolana! ¡Propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera!...".

III

As ficções populistas geram estruturas de sentimentos sobre as quais toda uma cultura é estabelecida. Nesse caso, a cultura política venezuelana do século XX – devo insistir que o século XXI não nos trouxe nenhuma mudança perceptível nestes termos – foi fundada nessas *ficções de crimes impunes*. O que podemos esperar, então, dos movimentos sociais que nasceram desses modelos?

A razão populista concebe, pelo avesso de seu discurso civilizador, uma história de legitimação do crime impune, perpetrado em nome da masculinidade e do direito ancestral do patriarca para exercer seu domínio sobre subordinados, mulheres e terras, sem que o braço da lei tenha jurisprudência sobre os territórios e órgãos que pertencem ao herói populista. Se o crime for cometido em nome da razão populista, tem que passar pelo extermínio do inimigo. A lei não existirá para proteger os mais fracos. O que vai prevalecer é uma lógica patriarcal cumulativa, baseada na usurpação, no voluntarismo caprichoso do caudilho, nos atos criminosos, na exclusão e na negação sistemática da história.

Se nossas fábulas originais nos ensinam que o crime, sim, paga e só pela lei do mais forte é possível fazer justiça – a justiça dos poderosos, como nós podemos surpreender que seja a farsa, a fraude, o espetáculo vil da aparência da legitimidade, o que realmente prevalece como regime hegemônico no campo político da Venezuela contemporânea?

Referências

CARRERA DAMAS, Germán. **Emergencia de un líder**: Rómulo Betancourt y el Plan de Barranquilla. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 1994.

CARRERA DAMAS, Germán. ***Doña Bárbara* ante la crítica**. Caracas: Monte Ávila, 1991.

GALLEGOS, Rómulo. **Doña Bárbara**. Madrid: Cátedra, 1997.

LACLAU, Ernesto. **Politics and Ideology in Marxist Theory: Capitalism-Fascism-Populism**. Londres: Verso, 1977.

LASARTE, Javier. **Juego y nación**. Caracas: Fundarte, 1995.

LASARTE, Javier.**Sobre literatura venezolana**. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello, 1992.

LUDMER, Josefina. **El cuerpo del delito**: Un manual. Buenos Aires: Perfil, 1999.

MARINONE, Mónica. **Escribir novelas. Fundar naciones. Rómulo Gallegos y la experiencia venezolana**. Mérida: El Libro de Arena, 1999.

NAZOA, Aquiles. **Poemas populares. Antología**. Caracas: Monte Ávila, 1995.

RIVAS ROJAS, Raquel. **The Venezuelan Identity Tale (1935-1941). From Criollismo to Populist Regionalism**. Tesis doctoral. King"s College London, 2001.

SOSA ABASCAL, Arturo. Rómulo Betancourt: la formación de un liderazgo de izquierda nacionalista (1928-1935). *In:* **Emergencia de un líder**: Rómulo Betancourt y el Plan de Barranquilla, 2008, p. 55-72.

ZIZEK, Slavoj. **Looking Awry**: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture. Cambridge/London: MIT P, 1998.

CAPÍTULO 12

A geração de 1928. Práticas discursivas e lutas pela democracia

Douglas Bohórquez

Em nome da revolta

A revolta é renovação e instalação da crítica. Uma das caraterísticas que fundam a modernidade é precisamente sua capacidade de se manifestar como crítica do poder e das linguagens que o suportam. A geração de 1928 foi uma geração crítica, constituída por jovens universitários provenientes de setores médios da sociedade venezuelana que assumiram uma atitude de revolta frente ao regime ditatorial de Juan Vicente Gómez. Contribuíram a forjar a democracia e uma cultura da modernidade a partir de suas ações na rua e nas diversas formas e práticas discursivas contestatárias que adotaram: poemas, panfletos, oratória política, textos satíricos e de divulgação, relatos, etc. Embora a formação destes jovens e o conceito de geração que os reúne não responda a uma uniformidade de critérios ideológicos e estéticos, seus inovadores discursos e práticas políticas e literárias permitirão a configuração de novos cenários políticos e literários na Venezuela do século XX.

A luta pela democracia, a despersonalização do poder que é inerente e a renovação de recursos e práticas artísticas e literárias em

1 Texto publicado originalmente na *Revista Cifra Nueva*, jan-jun, n. 39, Nueva Etapa, 2019, p. 19-35; sob o título: La generación de 1928. Prácticas discursivas y luchas por la democracia.

2 Tradução: Romina Leonor Toranzos.

DOI: 10.29327/5418815.1-12

particular, bem como a incorporação de novos modos e conceitos interpretativos no âmbito das ciências sociais, serão alguns das suas conquistas mais significativos. Trata-se de uma plêiade de jovens talentosos que, como geração intelectual que se lança para novas buscas, precisa criar um horizonte de expetativas que apenas uma modernidade democrática pode lhes oferece. Diante de uma ditadura que os oprime, a homenagem à rainha estudantil de modo supressivo os leva a descobrir o poder corrosivo e crítico da palavra, de seus discursos. A geração de 1928 involucra, portanto, a formação de novos atores políticos e de escritores e intelectuais que vão romper com as velhas formas de fazer política e literatura e de pensar o país. Com essa situação, inicia-se a consciência de uma comunidade nacional, de um passado, de uma herança que convoca à reinterpretação, bem como a luta e o compromisso na ação pelas transformações democráticas e modernizantes requeridas pelo país. Para esses jovens rebeldes de 1928, os discursos da arte, da literatura, das ciências sociais deixarão de ser práticas ideologicamente inocentes e vão se ressignificar dessa consciência nacional, a partir do horizonte duma modernidade que assome a renovação das linguagens. Salientamos alguns dos representantes mais conspícuos desta geração. No campo da criação literária: Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Antonio Arráiz, Pio Tamayo, Guillermo Meneses, Andrés Eloy Blanco, Jacinto Fombona Pachano, Armando Rojas Guardia, Gonzalo Carnevali, entre outros. Menciono apenas figuras notáveis que criaram novas linguagens para o conto, a poesia, o romance, ou que tem sido consideradas significativas referências por parte da crítica.

No campo das práticas políticas, se destacam algumas figuras significativas por suas corajosas lutas contra a ditadura de Gómez e por gerar consciência nacional e democrática. Dois deles alcançaram a

presidência da República: Rómulo Betancourt e Raúl Leoni. Porém, foram muitos os que ocuparam posições de combate. Alguns deles: Jóvito Villalba, Pio Tamayo, Joaquín Gabaldón Márquez, Valmore Rodriguez, Guillermo Prince Lara, José Tomás Jiménez Arráiz, Juan José Palacios, Rafael Vegas, Juan Bautista Fuenmayor, Ernesto Silva Tellería, Germán Tortosa, Fidel Rotondaro, Enrique García Maldonado, entre outros. Pelos aportes no campo da história, do jornalismo e das ciências sociais, deveriam ser mencionados autores como Rodolfo Quintero, Miguel Acosta, Saignes, Juan Bautista Fuenmayor, Isaac Pardo, Kotepa Delgado, entre outros. Alguns destes jovens, além de participarem nas ações de protesto ou nas atividades conspirativas contra a ditadura, se formam como criadores ou intelectuais, nas cadeias e no exílio. A prática vivencial da política impregnou seus textos, suas propostas discursivas. No caso de autores como Pio Tamayo, Miguel Otero Silva ou Antonio Arráiz, só por mencionar alguns.

Situação política e social do país. Lutas estudantis. Alguns antecedentes

No ano de 1908 Juan Vicente Gómez sucedeu no poder a Cipriano Castro e iniciou-se um governo ainda mais despótico e arbitrário. Durante a dura repressão de seu mandato, estendido até sua morte em 1935, a situação política, social, econômica e cultural do país foi muito difícil. As liberdades públicas estarão canceladas. O encarceramento e a tortura formam parte da política do regime. O ditador pacifica o país sob a base da persecução dos seus inimigos políticos. A economia até 1914 tinha sido fundamentalmente agrícola e pecuária, dependente das exportações do café e, em menor medida, do cacau (Fuenmayor, 1968, p. 11-14). A terra, fator essencial na economia, estava em mãos

de uma elite caraterizada pelo latifúndio. O ditador é seu maior proprietário. Venezuela, que era um país rural cuja economia baseava-se em relações de produção semifeudais, viu-se impactada pela aparição do petróleo. Embora o petróleo já fosse conhecido com antecedência, sua exploração em grande escala começou em 1914 com o descobrimento do poço "Zumaque I" em Mene Grande, estado Zulia. Imediatamente apareceram grandes companhias petroleiras norte-americanas, inglesas e holandesas, que competem pelas concessões outorgadas pelo ditador seguindo de modo favorável aos seus interesses.

Entre 1916 e 1920 tem lugar as primeiras grandes exportações de petróleo, levando a uma queda na produção agrícola e pecuária, devido a várias razões, entre elas, a progressiva emigração da mão de obra camponesa para as zonas de exploração e aproveitamento petroleiras. No período 1924-1925 o valor das exportações excede os cem milhões de bolívares (Acedo De Sucre, 1994, p. 77). Ao penetrarem os capitais petroleiros se iniciou um processo de desintegração das formas de produção agrícola e pecuária. Em 1921, segundo comenta Armas Chitty (1981), a população do país era aproximadamente de dois milhões e médio de habitantes. Trata-se de uma população vítima de doenças endêmicas como o paludismo, a desnutrição, a disenteria. A situação do país, particularmente da juventude, é desoladora. "E, no fundo cadeias, a Universidade fechada, paludismo, riqueza mal distribuída, gado em ruínas, insurgência, ditadura, isolamento" (Armas Chitty, 1981, p. 134)[3].

Estima-se que o analfabetismo superava os 80% do total da população. Embora se insistisse na ideia que a economia do país fora fundamentalmente agrícola e pecuária entre os anos 1910-1916, alguns

3 "Y al fondo cárceles, la Universidad cerrada, paludismo, riqueza mal distribuida, ganado en ruinas, insurgencia, dictadura, aislamiento".

pesquisadores explicam que antes do surgimento da indústria petroleira: "Venezuela tinha um parque industrial similar ao existente nos demais países medianos e grandes da América Latina" (SALAMANCA, 1997, p. 153).[4] Progressivamente, ao abandonar a agricultura, passamos a ser um país agroexportador a um importador de bens suntuários e de consumo. No dia 14 de dezembro de 1922 aconteceu o "estouro" do poço Barroso 2 na população de La Rosa, em Cabimas, estado Zulia, a produção petroleira elevou-se a 100.000 barris diários e com ela, a economia venezuelana implodirá. A exploração petroleira traria entre suas consequências a aparição duma classe trabalhadora e mais especificamente dum proletariado de caráter industrial. Os cintos de miséria começarão a aparecer ao redor das cidades e zonas petrolíferas.

Amparada pelo ditador Gómez, a oligarquia terratenente começa a mudar para uma burguesia dependente. Os exíguos impostos que seu governo cobrava às companhias estrangeiras multiplicavam exorbitantemente seus ganhos. Elas eram mínimas para a classe trabalhadora e para o Estado. As lutas políticas se trasladaram aos emergentes espaços urbanos e já não serão nas zonas rurais. Quase liquidado o caudilhismo, as lutas pelo poder político mudarão de estratégia. Essa é precisamente uma das transformações que provocará a insurgência dos jovens de 1928. Suas lutas terão lugar em Caracas e desde ali se estenderão e ressoarão em todo o país. Tais transformações são parte das mudanças de mentalidade e de cultura do venezuelano, que traz junto o impacto da modernização petroleira que faz virar os tradicionais hábitos rurais para um estilo de vida mais urbano, ligado às novas pautas de consumo. Nesse âmbito da cultura, como indicam as estatísticas,

4 "Venezuela poseía un parque industrial similar al existente en los demás países medianos y grandes de América Latina".

em 1928 "leia-se muito pouco... e eram escassos os venezuelanos que tenham acesso aos livros..." (Arcila Farías, 1990, p. 15)[5]. No só a situação econômica e política é opressiva durante a década de 1920, mas também a situação da educação e da cultura. A educação para o ditador nunca foi um assunto significativo nas suas ações de governo. De fato, apenas existiam escolas de nível fundamental que garantiam acesso ao 4 ou 5% da população infantil.

Apenas um grupo reduzido de escritores ou intelectuais, particularmente aqueles próximos ao círculo do ditador, que se desenvolviam em funções ministeriais, consulares ou em embaixadas, podiam comprar livros e revistas em outros países ou ler os poucos que chegavam ao país desde Espanha, França ou Inglaterra. A maioria desses intelectuais – só mencionamos a Gil Fortoul, Díaz Rodríguez, Vallenilla Lanz, os mais próximos ao ditador – se adscreviam ao positivismo no campo da filosofia e ao modernismo no campo da literatura. Ao contrário, a geração dos jovens de 1928 insurgirá não só como rebelião política e ideológica, mas também literária. A revista *válvula*, dirigida por Uslar Pietri, será precisamente um dos primeiros disparadores, um campo de experimentação aberto às novas tendências da arte e da literatura que começavam a se manifestar no continente.

A utilização de práticas discursivas contestatárias por parte dos estudantes universitários, às vezes satíricas, às vezes humorísticas, é uma constante nas suas lutas por conquistar liberdades democráticas na Venezuela. A crítica contra o militarismo e o autoritarismo e pela defesa dum sistema civilista tem estado presente nas mais importantes revoltas estudantis. No 14 de março de 1885, um grupo de estudantes universitários de Caracas promoveram um sarau em tom sa-

5 "se leía muy poco... y eran escasos los venezolanos que tenían acceso a los libros...".

tírico. Nele, criticaram ao governo e à personalidade exibicionista de Antonio Guzmán Blanco por meio de uma homenagem paródica ao versificador Francisco Delpino y Lamas. Posteriormente, no ano de 1900, novamente os estudantes universitários de Caracas dramatizaram uma bufonaria chamada "a sagrada", contra o caudilhismo militar. Cipriano Castro a interpretou como um escárnio de sua pessoa, o que provocou o fechamento temporal da Universidade (Rojas, 2005, p. 88). A partir de 1912, segundo refere Fuenmayor (1975), quando já se percebia a atitude de continuidade do regime ditatorial de Juan V. Gómez, os estudantes universitários decidem realizar ações de protesto contra ele. O autor comenta: "esses movimentos se reproduziram em 1913, por ocasião da assinatura do Protocolo Francês" que favorecia à Companhia de Cable Francês (Fuenmayor, 1975, p. 297).[6] Isso motivou o fechamento da Associação Geral de Estudantes. Negaram-se a obedecer ao fechamento por considerá-lo um atentado aos seus direitos cidadãos.

Não existia nessa época Universidade como tal, mas algumas escolas como as de Medicina, Engenharia e Direito, porém isoladas uma da outra. Além disso, os estudantes, como outra forma de protesto contra a ditadura, colocarão em circulação folhas soltas como a denominada "El Escalpelo" publicado em 1914 ou imprimem jornais clandestinos em que expressam o seu descontento contra o regime. Esta será outra das práticas críticas a que apelarão em várias oportunidades os jovens rebeldes em 1928. Em 1917 e 1919 os estudantes voltam a suas demandas desafiando a autoridade do ditador que não hesitava em aplicar o castigo de prisão ou de morte a seus opositores. O terror se tornou uma política de Estado e se personificava em Gómez. Con-

6 "Estos movimientos se reprodujeron en 1913, con motivo de la firma del llamado Protocolo Francés" que favorecía a la Compañía de Cable Francés".

tudo, os estudantes constituem um dos poucos setores que consegue se manter em atitude de insurreição durante o período ditatorial de Gómez. Em 1921 o Centro de Estudantes de Medicina pede a declaração de um boicote contra a Companhia de Tranvias e estimulam à população de Caracas a se somarem a essa ação. A polícia prende estudantes envolvidos e os confina na prisão de La Retunda. Outros se entregam voluntariamente, em ato de solidariedade. Vai-se gestando assim entre eles uma consciência patriótica e nacional a se concretar nas ações de 1928.

Sabe-se que foi o movimento estudantil surgido em 1928 "o que teve a particularidade de dar forma à primeira geração universitária – e talvez, em sentido geral, venezuelana – conquistada para a democracia" (Suárez Figueroa, 2007, p. 79)[7]. Da mesma forma, tem se percebido em suas práticas ressonâncias questionáveis do movimento conhecido como a Reforma Universitária de Argentina que teve na cidade de Córdoba seu epicentro. Há diferenças entre os dois movimentos, pois enquanto os jovens de1928 lutaram pela conquista de liberdades democráticas que afetam todas as esferas ou níveis de atuação no país, a revolta dos estudantes argentinos se focaliza fundamentalmente na democratização dos espaços universitários. Porém, de qualquer forma, o significativo gesto libertário dos estudantes argentinos resulta um ar que se expande por toda América Latina em várias direções políticas e sociais e comove, claramente, aos estudantes rebeldes em 1928. A irreverência, a audácia, o desafio ao autoritarismo e a luta para conquistar espaços de civilismo e democracia, constantes nas práticas de estudantes venezuelanos que através da história republicana do país tem confrontado com figuras e governos autocráticos. Estes gestos e

7 "El que tuvo la particularidad de dar forma a la primera generación universitaria -y tal vez, en sentido general, venezolana-ganada para la democracia".

ações contestatárias que comentamos alcançam, nos discursos e fatos de rebelião dos estudantes de 1928, um nível de politização considerável, antes não alcançado.

O setor dos jovens que tinha acesso à educação universitária na Venezuela nas décadas 1920-1930 era reduzido. Constituía-se por aqueles que, por pertencerem a uma classe média pouco privilegiada, não tinham podido escolher uma formação de elite na Europa. Estima-se um grupo de aproximadamente 400 estudantes em Caracas. O poder crítico dos discursos desses estudantes não residia no seu número, mas representavam uma classe social que começava a exigir uma nova maneira de exercício de poder através da participação democrática, embora sua perspectiva ideológica pequeno-burguesa, um pouco messiânica, não ultrapassara os interesses de sua própria classe. Isso não impediu, ainda, que esses jovens manifestantes de 1928 estabeleceram alianças com outros setores sociais como obreiros de bondes, trabalhadores farmacêuticos, motoristas, operários da construção e inclusive sapateiros. Tratava-se de um dos setores oprimidos e postergados enxergarem os protestos dos estudantes como um horizonte de luta, de reclamação pelas liberdades democráticas em um país onde a pobreza em muitos âmbitos da vida sufocava a muitos setores da população.

Rómulo Betancourt, um dos jovens líderes que terá um papel principal nas lutas democráticas da geração de 1928, comentou mais tarde sua emoção ao receber notícias das revoltas universitárias de Córdoba, dos combates nas ruas em Lima, das lutas que se libravam em Cuba contra a ditadura de Machado. Betancourt dirá que foi "baixo o influxo dessa inquietude insurgente que comovia a juventude americana como decidimos organizar a Semana do Estudante" (Betancourt, 1969, p. 88)[8]. Junto aos ecos do discurso crítico da Reforma

8 "Bajo el influjo de esa inquietud insurgente que conmovía a las juventudes americanas

Universitária de Córdoba, uniram-se os ecos da Revolução Russa de 1918, da Revolução Mexicana de 1910, das transformações nas distintas ordens sociais e econômicas provocadas pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Essas lutas dos estudantes pela democracia, às que progressivamente foram-se incorporando outros setores da população, vão gestando uma ética que, caso ser inicialmente apenas um sentimento patriótico, tornaram-se mais solidamente uma consciência nacional. O horizonte de um nacionalismo, enfatizado a partir de 1927 pelos dividendos aportados da exportação do petróleo e da modernização do aparato do Estado, será o contexto propício para o surgimento e instalação das primeiras lutas pela democracia. Esse estado, que é a cada vez mais capitalista e utiliza sua força repressora para silenciar aos opositores, gera condições de lutas sociais e políticas que se tornam cada vez mais urgentes, dada a proletarização e marginalidade provocadas pela industrialização petroleira.

Neste campo de tensões (nacionalismo, repressão ditatorial, economia petroleira, capitalismo de Estado) surge a geração de 1928, que buscará quebrar o opressivo militarismo e isolamento cultural. Para isso, reinventam a mídia e a estratégia de fazer política. Propõem-se construir uma nação fundada em uma modernidade de bases democráticas. Essa parece ser a aspiração de amplos setores da população que após a morte do ditador em 1935 se incorporarão às lutas civis e democráticas. Ainda, participam desses cenários, como líderes, muitos dos jovens rebeldes de 1928. Virtuoso (2008, p. 1999) observa que "a diferença do horizonte modernizador comum à sociedade venezuelana estará diretamente relacionada à questão da democracia"[9].

---

como resolvimos organizar la Semana del Estudiante".

9 "La diferencia en el horizonte modernizador común a la sociedad venezolana va a estar directamente ligado a la cuestión de la democracia".

A semana do Estudante: comemoração, poesia e política. Pio Tamayo

No dia 25 de janeiro de 1928 reúne-se o Conselho Supremo da Federação do Estudante, presidida pelo bacharel Raúl Leoni. Nessa data, próxima às festividades de Carnaval, marcam a comemoração da Semana do Estudante que consistiria em um conjunto de atividades culturais (eleição e coroação da rainha estudantil, recitais, saraus, discursos comemorativos, etc.). O propósito declarado era a arrecadação de fundos para a construção de uma Casa do Estudante. Junto com esses atos, tentavam também reanimar a velha Federação de Estudantes da Venezuela. Alguns dias antes, no 5 de janeiro, um grupo de estudantes com definidas inquietudes literárias, põem em circulação uma revista de caráter literário, que denominam *válvula*, com desenho e formas discursivas (poemas, relatos) com inesperado tom vanguardista, audaz, desafiador e renovador. O jovem Arturo Uslar Pietri, um dos principais promotores, escreve sua apresentação editorial "Somos", uma sorte de manifesto que indica algumas pautas e propósitos que direcionam o grupo e orientam a revista. Declaram que os anima "o cumprimento de um grande dever... o de renovar e criar"[10] e se sentem convocados a "reivindicar o verdadeiro conceito da arte nova"[11] (*válvula*, edição fac-similar). Com exceção de alguns autores como Uslar Pietri, a maioria dos jovens escritores que escrivem na revista participam nos atos da Semana do Estudante. Encontram-se empolgados pelo mesmo espírito renovador, a mesma força e consciência libertária. Por mencionar apenas alguns: Joaquín Gabaldón Márquez, Gonzalo Carnevali, Antonio Arráiz, Miguel Otero

10 "el cumplimiento de un tremendo deber... el de renovar y crear".

11 "reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo".

Silva, Nelson Himiob. Vanguarda literária e vanguarda política iniciam suas alianças.

A força renovadora e crítica que percebemos em *válvula* é a mesma que ativará os discursos dos poetas ou intelectuais que irão mediar nos distintos atos celebratórios da Semana do Estudante. Esses atos terão um matiz político mais definido da aspiração de liberdade declarada e a crítica mais o menos visível em relação ao regime. Segundo seus planos, no dia 6 de fevereiro de 1928, após a eleição da rainha em um plebiscito como breve ensaio de eleição democrática, se iniciam as atividades da semana que deviam-se estender até o dia 12 desse mês. Uns 300 jovens tenham sido convocados e para sua identificação escolheram levar uma boina azul, cor da esperança, convertida logo no símbolo da geração. Um desses grupos dirigiu-se ao Panteão Nacional onde a Rainha Beatriz I colocará uma coroa de flores no sarcófago do Libertador Simón Bolívar. Ali, o jovem estudante de Direito, Jóvito Villalba, pronuncia um impetuoso e crítico discurso no qual faz alusão contra a ditadura e a favor da liberdade. As palavras de Villalba conseguem comover ao auditório. A partir de uma referência a José Martí realiza uma invocação ao Libertador rogando pela ação, pedindo que se pronunciasse no espaço sagrado da Universidade para ser possível ouvir sua voz rebelde.

As ideias de "liberdade", "protesto", "pretensão imperialista", "outra raça", começam a ressoar entre os jovens ali congregados e configuram um discurso crítico a partir do qual o jovem Villalba faz uma chamada implícita aos estudantes à consciência nacional e patriótica e à luta por formas de agir libertarias, democráticas. Jóvito Villalba se perfilará a partir desse momento como um dos novos atores e líderes políticos da nascente geração de 1928. Seu discurso expressa uma consciência avançada para seu momento. O sustentará por meio dum itine-

rário de lutas que inclui o encarceramento e o exílio, o que acaba convertendo-o em uns dos referentes fundamentais no terreno dos combates pela democracia no país. Na noite do 6 de fevereiro aconteceu o sarau de coroação da rainha no Teatro Municipal de Caracas. Uma das homenagens foi realizada pelo jovem originário de El Tocuyo (Estado Lara) Pio Tamayo por meio da recitação do poema "Homenagem e demanda do índio". Vamos deter na consideração do seu discurso.

Pio Tamayo não é um estudante universitário, mas o texto que lê expressa a consciência crítica e os desejos de liberdade e de democracia não só dos universitários, mas também de todo um povo que durante décadas tem visto negados seus direitos fundamentais. Ele tem-se formado de forma autodidática. Nos primeiros anos da sua juventude fundara um grupo literário na sua cidade. Após percorrer o Caribe e Centro-América, Nova York e Colômbia, voltou para a Venezuela em 1926. Participa em atividades políticas, se relacionado com grupos de exilados opositores ao regime do Gómez, sente entusiasmo pelas leituras de filosofia marxista, lê com paixão a nova poesia que se escreve na Europa e outras partes do mundo. Pio Tamayo encontra-se informado das diferentes revoltas e acontecimentos revolucionários que tem acontecido nas diferentes cidades e países, particularmente na Rússia e no México. Ele é um revolucionário e poeta. Seu pensamento anti-imperialista e anticolonialista testemunha – de certa forma *avant la lettre* – uma posição de rejeição aos processos de colonialidade do ser, do poder e do saber que tenham colocado na América Latina os países europeus e o imperialismo norte-americano ameaçavam continuar. Kotepa Delgado (1990, p. 113), conheceu o Pio Tamayo na prisão e comenta que "Pio era um cara extremamente inteligente [...] um intelectual [...] adepto ao marxismo [...]"[12].

12 "Pio Tamayo era un tipo sumamente inteligente [...] un intelectual [...] aficionado

No ano de 1928 o Tamayo vincula-se à organização da Semana do Estudante. Participa apaixonadamente nos atos, pois vê nele um palco privilegiado para questionar a infame ditadura de Gómez. Seu poema "homenaje y demanda del indio" não é apenas um texto que introduz significativos elementos renovadores, próprios das primeiras manifestações da vanguarda literária no continente, é também um texto que sublinha suas dimensões sociais e políticas, pois testemunha a condição étnica fragmentada, de marginalidade e abandono do indígena venezuelano. Enunciado na primeira pessoa, a partir do *pathos* da sua própria dor e experiência, o poeta reconhece sua pertencia à estirpe *Jirajara* e a tradição de luta que ela representa: "Sangue em sangue dispersa / ocre escuro e forte / estirpe Jirajara / [...] Sou um índio Tocuyo [...]"[13] (Tamayo *apud* Agudo Freites, 1969, p. 180-185).

O poema refere aspectos da destruição que gerou a Conquista, ao tempo que propõe uma reivindicação dessa identidade indígena rebaixada e postergada. Vê na rainha dos estudantes, aos que se dirige enfaticamente, um símbolo político: "cetro de rebeldia / coroa de futuros"[14] (p. 180-185). São evidentes no discurso poético de Tamayo a intenção e a paixão crítica que o animam, expressadas por meio das diversas alusões ao sistema político opressivo que é a ditadura de Gómez, ao seu "cesarismo anacrônico" e o chamado à rebelião. O poeta dirige-se a um público estudantil dominado, de alguma maneira destruído como o foi a população indígena em outro momento e como essa mesma população, desejosa de liberdade. Sua leitura significou, essa noite, uma mudança das celebrações estudantis, pois a partir dali

---

al marxismo [...]".

13 "Sangre en sangre dispersa / almagre oscuro y fuerte / estirpe Jirajara / [...] Soy un indio Tocuyo [...]".

14 "cetro de rebeldías / corona de futuros".

as palavras carregadas de sentido crítico, ideologicamente dirigidas a estimular a consciência política, irão procurar as ações contestatárias que as suportem. As relações entre o passado e o presente que enuncia o poema, não são inocentes, procuram uma identificação e acordar uma consciência social. A representação do passado se joga no texto entre a questão política e a sentimental, o social e o pessoal: mundo indígena e mundo da infância e da adolescência.

Evocação nostálgica duma namorada da infância, semelhante à rainha Beatriz, mas sequestrada, o poema é denúncia política, convite à revolta e comemoração do entusiasmo, da beleza juvenil, a esperança e a rebeldia. Expressa um urgente requisitório de liberdade. Diz o poeta: "[...] o nome dessa namorada parece com você! / Chama-se ¡LIBERDADE! / Dizei a vossos súditos / [...] / que vão procurá-la, que a olhem em você [...]"[15] (Amayo *apud* Agudo Freites, 1969, p. 180-185). Trata-se dum texto poético que se encontra na mais renovadora estirpe da poesia social e política latino-americana, relacionado por um lado com a antiga tradição dos cantos guerreiros indígenas e, por outro lado, com a poesia post-modernista e vanguardista que, na década dos vinte, nos anos iniciais de nossa modernidade, rompeu os cânones literários no continente. Literatura e consciência política aparecem inextricavelmente unidos neste texto que se revela como um dos discursos insurgentes da modernidade poética na Venezuela. Crítica da linguagem romântica, modernista e crítica política, configuram um espaço alterno de expressão duma geração, a geração do 28, que vê na literatura já não uma prática que se satisfaz no esteticismo, mas um espaço no qual a reinvenção da forma e dos sentidos pode ser também um espaço para nomear uma nação que busca a liberdade e a justiça sociais.

15 "[...] el nombre de esa novia se me parece a vos! / Se llama ¡LIBERDAD! / Decidle a vuestros súbditos / [...] / que salgan a buscarla, que la miren en vos [...]".

Esse mesmo dia, na praça de La Pastora falaria o jovem Joaquín Gabaldón Márquez, frente a estátua de José Félix Rivas, lembrando o combate dos seminaristas em La Victoria, estado Aragua. Seu discurso estabelece semelhanças históricas, voltadas para o propósito fundamental da liberdade que os congrega. Da mesma forma, esse dia durante o meio-dia, quando um grupo de estudantes de Medicina caminhava para o Hospital, um deles, Guillermo Prince Lara, ao ver uma placa no Instituto Anatômico que lembra o nome do ditador, bateu nela com uma pedra, destruindo-a. É uma expressão que não passará desapercebida pelas autoridades e que indica, junto ao aspecto crítico dos discursos pronunciados, a virada contestatária que tomam os atos celebratórios.

No dia 7 de fevereiro de 1928 continuam os atos da Semana do Estudante com um desfile de carros pelas ruas de Caracas, ali os estudantes não silenciam suas críticas à ditadura e alguns denunciam com gritos, abertamente, a falta de liberdade, a opressão ditatorial. Por essas mesmas ruas de Caracas circulam pasquins e folhas soltas clandestinas que falam dos atropelos da ditadura. Ouvem-se também versos satíricos de boca em boca contra o ditador (Caballero, l998, p. 43).

No dia seguinte, no Teatro Rívoli, é realizado um recital onde participam poetas que já se adscrevem à renovação vanguardista. Quase todos colaboram em *válvula*. Leem seus textos Miguel Otero Silva, Pio Tamayo, Carmen Antillano, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano, Gonzalo Carnevali e Antonio Arráiz. O bacharel Betancourt pronunciara um discurso de encerramento para se referir à rainha Beatriz como "Corenela corajosa deste aguerrido batalhão de rapaces venezuelanos [...]"[16]. Suas frases "mãos rebeldes", "dores repu-

16 "Coronela gallarda de este bravo batallón de muchachos venezolanos [...]".

blicanos", "imperativos de pátria" ressoam com particular ênfase. Suas palavras são uma homenagem à mulher venezuelana representada por Beatriz I (Betancourt, 1983, p. 77). Vá-se configurando, desse modo, um conjunto diverso de discursos (escritos, orais, satíricos, populares, poemas, etc.) nos quais uns diretamente e outros veladamente denunciam, processam ou incriminam a um governo cuja única resposta será a maior censura e a maior repressão.

O público que escuta não são apenas estudantes. Parte da população de Caracas tem-se somado a estes atos e acompanhado com expetativas. Também a ditadura os segue atentamente, embora ainda não aja. Para o regime era evidente que o protesto estudantil ultrapassava já o âmbito universitário e o da própria Caracas. As demandas por liberdades democráticas eram um sentimento coletivo e uma exigência nacional. Tinham ressonâncias nas principais cidades. O governo receia particularmente de certas expressões como "pátria", "democracia", "liberdade", "rebelião", "comunismo", "socialismo". Em Maracaibo, uma palestra de Isidro Valles, participantes do grupo literário "Seremos", sobre analfabetismo suscita comoção. Valles e outros membros de grupo são detidos e encarcerados. Contudo, as atividades da Semana do Estudante continuam. Após o ato no Teatro Ravioli acontecem: um brinde no Salão de Dança "Lion Doré", uma festa no Clube Venezuela e uma calorosa refeição no "Centro Atlético" localizado no setor o Paraíso. No dia seguinte, concluídas as comemorações, a ditadura age sobre o assunto. Pio Tamayo, Rómulo Betancourt, Jóvito Villalba e Prince Lara são levados para a cadeia no aquartelamento de El Como. Como uma forma de protesto e de solidariedade um grupo de estudantes decide se entregar às autoridades. Joaquín Gabaldón Márquez, um dos participantes da Semana do Estudante, comenta que "na noite tinha duzentos presos no posto da

polícia. No despontar do dia seguinte, foram enviados ao Castillo de Puerto Cabello. "Caracas entrou espontaneamente em greve" (Gabaldón Márquez, 1958, p. 48-49).

A ditadura tem receio e decide liberar aos estudantes detidos, exceto a Pio Tamayo e ao periodista Rafael Arévalo González que tinha dado apoio no jornal às ações de protesto dos estudantes. Após sair da cadeia, eles tinham já o decidido apoio do povo de Caracas e seu movimento contestatário será conhecido por grupos opositores exilados em outras latitudes. Deste modo finalizava uma Semana de atividades estudantis que teve a rebelião como uma autêntica protagonista e continuaria se manifestando por meio de diversos fatos conspirativos. O mais imediato, que incluiu também com a participação de um grupo de estudantes universitários, foi a tentativa fracassada de golpe cívico-militar liderado pelo jovem capitão Rafael Alvarado Franco. Uma Semana... histórica, onde se gestou uma consciência nacional e de cidadania, de lutas pela democracia de toda uma geração que terá uma parte fundamental na história contemporânea do país.

Arturo Uslar Pietri. Discurso literário e atuação política

O caso de Arturo Uslar Pietri resulta singular, pois, embora não tenha tido participação nos fatos de rebelião política contra a ditadura de Gómez, sua renovadora obra literária, sua conceição e condução dum primeiro e único número da revista *válvula* (em minúscula), ponto de início da vanguarda no país, o colocam como uma figura destacada desta geração. Sua distância com os fatos de protesto durante a Semana do Estudante esteve talvez determinada por motivos familiares. Seu pai, o general Arturo Uslar, formava parte do exército de Gómez e seu avô, o médico e general Juan Pietri foi seu amigo pessoal

e funcionário de alto rango da equipe do governo do ditador (Miliani, 1988, p. xxxvi). Contudo, em anos posteriores a esses acontecimentos de protesto estudantil, Uslar Pietri teve reconhecida atuação política, que se manifestou na luta pela democracia do país. Sua angústia pela Venezuela se expressa em toda sua obra de ficção e de ensaios. Sua preocupada consciência ética é observada além do trabalho ao longo de sua existência pela promoção de valores cidadãos, o conhecimento e a difusão de nossa literatura e nossa cultura.

No ano de 1935, após a morte do ditador, abrem-se novos horizontes de expetativas democráticas, Uslar funda a revista *El ingenioso hildalgo* junto com outros escritores, na qual polemiza e promove espaços de opinião: escreve artigos ou editoriais em jornais como *El universal* ou *Ahora*, faz militância em partidos que defendem liberdades públicas, ocupa a presidência do grêmio de escritores, exerce como professor, funda faculdades e cátedras universitárias. Em 1939 é designado pelo presidente López Contreras como Ministro de Educação e elabora uma Lei de Educação à frente de seu tempo. Em 1941, durante o governo do presidente Medina Angarita exerce a Secretaria da Presidência. Em 1943 passa a ocupar o cargo de Ministro de Fazenda e logo, em 1945, o cargo de Ministro de Relações Interiores. No 18 de outubro de 1945, através de um acordo com o partido Ação Democrática, jovens militares dão um golpe de Estado ao presidente Medina. Rómulo Betancourt lidera a Junta de Governo. Uslar Pietri é desterrado a Nova York. Do 2 de dezembro de 1952 até o 23 de janeiro de 1958 o geral Marcos Pérez Jiménez imporá um regime de ditadura.

Em 1950 Uslar volta para a Venezuela. As palestras que fornece em 1953 na televisão, no programa "Valores Humanos", lhe concedem particular notoriedade pública. Em 1958 assina um manifesto de escritores e intelectuais contra a ditadura de Pérez Jiménez. É nomea-

do senador pelo Distrito Federal. Em 1963, no meio de turbulências na vida democrática, um amplo setor da opinião pública independente apresentou sua candidatura à Presidência da República. Não atinge a votação necessária, mas um ano depois funda um partido político, chamado Frente Nacional Democrático, para insistir na luta democrática. Na disputa eleitoral resultara vencedor Raúl Leoni, pelo partido Ação Democrática. Contudo, Uslar posiciona-se como um líder importante e reconhecido pela sua ampla e tolerante atitude, um fato que convém na vida dum país sacudido pelas ações da guerrilha de esquerda. Em 1966 anuncia o retiro do seu partido político, mas manterá sua participação na vida democrática associada ao respeito pelo outro, ao equilibro das tensões, a uma atenta consciência nacional que privilegia o diálogo e o sentido de justiça social. Nesse sentido, tem se comentado sua preocupação permanente por "uma relação direta condicionante entre respeito ao estado de direito e democracia"[17] (Avendaño, 1996, p. 343).

Desde muito jovem e junto com sua ação política, Uslar elabora uma produção narrativa, teatral e ensaística que participa do sentido crítico e renovador da geração de 1928. Sua rebelião, ao invés de ser expressa em gestos heroicos, se expressará no seu corajoso afã por construir um discurso literário alterno que, a partir de formas e linguagens próprias da modernidade, permita revelar novas e desconhecidas dimensões de nossa nacionalidade, do país que somos. Seu conhecimento e experimentação no âmbito da vanguarda lhe concedem aos seus primeiros textos ficcionais uma distância crítica com respeito às modalidades tradicionais do crioulismo e o modernismo. Isso pode ser percebido no seu primeiro livro de contos publicado em 1928: *Barrabás*

17 "una relación directa condicionante entre respeto al estado de derecho y democracia".

y otros relatos. A procura de uma escrita própria irá ser reforçada com a publicação do seu primeiro romance, *Las lanzas coloradas*, editada em Madrid em 1931. Sua perspectiva literária é outra. Ela converte-se ainda mais nítida com a publicação do seu segundo livro de contos em 1936, intitulado *Red.* É a perspectiva do que ele chama de "realismo mágico", distanciada evidentemente do realismo tradicional.

Seu discurso ficcional quer revelar esse outro lado da realidade que se torna presente no mito, o que o leva a sua exploração nas linguagens de folclore, em arquétipos ancestrais, em uma oralidade ligada à consciência coletiva. Uslar interessa-se pelo país profundo que está por trás de nossa história, que se expressa a través de um imaginário mítico encerrado por versões do épico, da guerra, em episódios da Conquista ou da gesta de Independência. Da mesma forma, vai atrás da utopia e dos visionários que perseguiram sonhos coletivos. É, em linhas gerais, a dimensão de obras posteriores como *Pasos y pasajeros* (contos, 1946), *El camino de El Dorado (*romance, 1947), *Estación de máscaras* (1976). Uslar Pietri conheceu, ainda criança, ao ditador Gómez e viveu a experiência dessa Venezuela subjugada, oprimida. Em *Oficio de difuntos* (1976) há um retrato romanesco, imaginário, dessa época e do perverso personagem que a presidiu.

Sua ensaística é expressão desse mesmo desejo que atravessa toda a sua obra por interpretar ou pensar o país, de suas próprias raízes históricas e culturais, até sua configuração como nação democrática. A partir de seu primeiro artigo de imprensa que denomina "El plátano o banana", publicado em 1920, passando por livros de acentuada paixão venezuelana como *De una a otra Venezuela* (1949), *Letras y hombres de Venezuela* (1948) ou *Tierra venezolana* (1953), *Del hacer y deshacer de Venezuela* (1962) até dois de seus últimos livros, *Raíces venezolanas* (1986) y *Golpe y Estado en Venezuela* (1992), uma das ob-

sessões centrais de Uslar será explorar nosso perfil identitário e os laços que nos configuram como aquele que Benedict Anderson chamou uma "comunidade imaginada", isto é uma nação fundada em uma língua, uma herança histórica, uma cultura e padrões civilizatórios. Busca compreender, não um país bucólico, mas sim uma nação que se constrói em meio a conflitos e tensões políticas, sociais e econômicas por ele mesmo vividas. Daí que em muitos de seus ensaios e artigos aborde problemas como a pobreza, a ignorância, o analfabetismo, a desigualdade social que sabe, são contrários à convivência harmoniosa democrática. Citando a Simão Rodríguez comentava: "não se pode fazer república sem povo"[18], o que explica tem a ver com "educar as pessoas, ou seja, ensiná-las a viver em república, exercer direitos e cumprir deveres [...]"[19] (Uslar Pietri *apud* Rodríguez, 1978, p. 147). Um de seus emblemáticos ensaios será "Sembrar el petróleo" em que, antecipando-se a problemas como a corrupção, o fácil e o desperdício, ligados ao uso abusivo da riqueza mineira, propõe uma economia moderna e progressiva baseada no trabalho honesto da terra que atenda ao desenvolvimento da agricultura, da pecuária e ao cuidado ecológico de nossos matos.

Significação histórica da geração de 1928

No campo político

A geração de 1928 adscreve-se à tradição de rebeliões e de insurgências políticas que tem na chamada "geração da independência"

18 "No se puede hacer república sin pueblo".

19 "Educar a la gente, es decir, enseñarles a vivir en república, ejercer derechos y cumplir deberes [...]".

(Miranda, Bolívar Bello, Ribas, Rodríguez, Ustáriz, Roscio, Sanz, entre outros) um dos seus momentos culminantes e estelares. Ambas são gerações que combatem contra um poder despótico e estão motivadas pela conquista da liberdade e de estádio social superior para o país. Seus líderes reúnem o espírito libertário, insurrecional e a vocação crítica e humanística. De fato, as alusões a Bolívar, Ribas ou Andrés Bello são referências reiteradas que orientam as ações e os discursos de muitos jovens de 1928.

A geração de 1928 conseguiu a conformação dum novo espaço político na Venezuela. Esse novo espaço iniciou-se nas lutas universitárias e foi ganhando perfil próprio após a morte do ditador. O espaço está envolvido com as contendas ideológicas e políticas pela construção duma nação democrática fundada num Estado de direito, em liberdades cívicas e na procura da equidade e a justiça social. Será um processo demorado e não isento de interrupções e dificuldades, no qual muitos jovens do 28 participam como líderes no campo político ou em cenários intelectuais. A transformação moderna do país não será apenas um fato econômico ligado à economia petrolífera. Implicará também transformações políticas e socioculturais, educativas, estéticas, que terão nas renovadoras buscas impulsionadas por atores da geração de 1928 uma de suas referências fundamentais.

A liquidação do velho caudilhismo e do personalismo que caracterizaram à Venezuela rural do século XIX está intimamente ligada ao processo de modernização democrática. Os estudantes universitários de 1928 fazem da cidade de Caracas um novo cenário de combate contra a férrea ditadura de Gómez ativando assim uma consciência de lutas cidadãs pela democracia. Não é só que já as lutas não vão ser travadas no meio rural, mas que os estudantes assumem o papel principal que desloca os velhos caudilhos e o fazem assumindo novas posições

ideológicas que deixam longe o personalismo e o liberalismo de velho cunho. São jovens que estarão atentos, muitos deles, às ameaças imperialistas que pesam sobre o país, dadas as grandes descobertas de riqueza petroleira que estão sendo feitas. O que está em jogo agora, não é como antes, uma mudança de comando no terreno governamental, mas a transformação do país em base a uma nova cultura política. E essa cultura terá necessariamente de ser fundada na democracia, no exercício de direitos e deveres cidadãos, na construção de uma nação com vocação de liberdade e autodeterminação.

Com a geração de 1928 nasce o espírito de uma modernidade democrática que, ao se abrir à liberdade de opinião e de associação política, impulsiona não só a tolerância, mas um conceito mais significativo: o reconhecimento do outro. Isto deverá significar o avanço para a transformação também do âmbito do poder, sequestrado pela pilhagem, pelo terror, pela censura e pela corrupção, para se tornar um cenário dominado por uma nova ética de "polícia", da urbanidade, da liberdade e da cidadania. Esse é o espírito do conceito de democracia que fecunda os discursos e as ações críticas dos mais audazes e brilhantes jovens dessa geração: Otero Silva, Uslar Pietri, Antonio Arráiz, Rómulo Betancourt, Jóvito Villalba, Guillermo Meneses, Andrés Eloy Blanco, Acosta Saignes, Raúl Leoni, Carlos Irazábal, Gabaldón Márquez, Rodolfo Quintero, Isaac Pardo, entre outros. Em muitos deles, insistimos, o discurso crítico, literário, jornalístico ou de pesquisa histórica, ou social, sustenta ou acompanha as ações políticas pela consecução da democracia. A incorporação das massas, das pessoas do povo, às lutas pela democracia a partir da morte do ditador, tem um suporte fundamental na aprendizagem política destes jovens, na liderança que se estava forjando nos seus debates nas prisões, nas suas leituras e escritos no exílio, na clandestinidade. Mencionamos apenas a

título ilustrativo dois documentos políticos que expressam esta busca formativa: "En las huellas de la pezuña", documento de testemunho da Semana do Estudante, publicado em 1929, escrito por Betancourt e Otero Silva e "El Plan de Barranquilla", um documento de análise marxista da situação política, econômica e social durante o *gomecismo*, no qual se estabelece um "programa mínimo" de ação.

O "Plan" visava a transformação radical das velhas estruturas econômicas e políticas do país. Escrito por Rómulo Betancourt, o assinam um número significativo de exilados do regime, entre os quais figuram muitos dos jovens que tinham enfrentado a ditadura em 1928. Escrito em 1931, só se dá a conhecer em 1936. É todo um programa de reorganização democrática da nação que contempla entre seus aspectos básicos a luta contra o militarismo, garantias para a livre expressão do pensamento, garantia dos direitos individuais (direito à vida, à integridade pessoal, à liberdade individual, entre outros), a proclamação da autonomia universitária, a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte que deveria escolher um governo provisório, etc.). Pela sua concepção ideológica e política foi considerado um antecedente do que mais tarde seriam as bases programáticas do Partido Ação Democrática, também fundado por Rómulo Betancourt. Tanto no "Plan...", como "En las huellas..." percebemos discursos que expressam as novas lideranças políticas e intelectuais que vão se conformando no país. Estes assumem uma consciência anti-imperialista e um sentido de justiça social, de proteção dos mais pobres, que orientará as posteriores lutas partidárias.

As propostas da filosofia marxista, em torno à possibilidade de construção de uma sociedade mais justa, seja ela socialista ou comunista, tinha começado a ser discutida pelos estudantes do 28 desde a prisão ou no exílio e continuará no centro das novas organizações par-

tidárias que fundarão estes futuros líderes: ARDI (Agrupación Revolucionaria de Izquierda), ORVE (Organización Venezolana), PRP (Partido Republicano Progresista), entre as primeiras. Neste último organizam-se estudantes que, com firme consciência nacionalista e anti-imperialista, se tinham enfrentado a Gómez: Ernesto Silva Tellería, Acosta Saignes, Carlos Irazábal, Miguel Otero Silva, Ángel Corao. Acosta Saignes e Irazábal farão importantes contribuições no âmbito da pesquisa antropológica e histórica. Otero por sua vez produzirá textos literários de relevância referentes ao país, junto com toda uma obra jornalística significativa que envolve uma luta incessante pela liberdade de opinião e de expressão. A democracia que todos querem conquistar deve ser fundada no livre jogo de ideias e de posições políticas. Caballero (1998) salienta a importância que eles atribuem a seus discursos, pois de algum modo sabem que "a persuasão, a retórica, a palavra são o próprio da política e são o próprio da democracia"[20] (Caballero, 1998, p. 46-52). Segundo ele, estes jovens rebeldes são que "inventaram a política", e essa invenção terá, como sabemos, consequências críticas duradouras. Por trás da crise da velha filosofia liberal e do positivismo como apoios ideológicos do regime gomecista se encontra "a eclosão da ideologia democrática"[21] (p. 46-52).

Após a morte de Gómez em 1935, toma posse no poder seu ministro de guerra, o general Eleazar López Contreras. Ele inicia uma tímida transição para a democracia que será ultrapassada pelas manifestações populares e por uma greve petrolífera. As pessoas nas ruas exigem liberdades e direitos políticos. Muitos presos políticos, entre eles estudantes do 28, foram libertos e outros retornam do exílio e se incorporam às

20 "la persuasión, la retórica, la palabra son lo propio de la política y son lo propio de la democracia".

21 "la eclosión de la ideología democrática".

lutas pela democracia. Embora inicialmente López Contreras autorizasse a liberdade de expressão, reconhece o direito à greve e à existência de partidos e sindicatos, mais tarde retrocede e ilegaliza os partidos e sindicatos e ainda expulsa do país alguns dirigentes políticos, entre os que figuram três dos mais ilustres jovens rebeldes de 1928: Rómulo Betancourt, Raúl Leoni e Jóvito Villalba. Eles ocuparão espaços estelares nas lutas pela democracia dos anos imediatos. Betancourt em particular fundará um partido de notável importância na vida democrática do país: Ação Democrática, cujos inícios, remonta à formação de ARDI (Agrupación Revolucionaria de Izquierda). O partido o impulsionará em duas ocasiões vitoriosas à presidência da República. Olhada a partir das lutas dos jovens rebeldes do 28 a nação venezuelana é, no entanto, mais do que um conceito puramente político, em palavras de Benedict Anderson uma "comunidade imaginada", ou seja, um projeto histórico e social inacabado, fundado numa aspiração coletiva de liberdades, sonhos, linguagens e símbolos partilhados.

A democracia forjada por esses jovens representou desafios extraordinários: diante deles abriu-se um novo campo de tensões ideológicas e de conflitos sócio-políticos, econômicos e culturais; porém conduziram à nação para um horizonte onde privaria a procura de direitos e liberdades. Tudo isso no contexto duma nação cuja economia e modernização se tornavam cada vez mais complexas devido às novas condições e situações que levou à industrialização do petróleo.

No campo literário e intelectual

Embora o uso do conceito de "geração" na crítica literária tenha se transformado, é possível dizer que na configuração da modernidade literária venezuelana são chaves dois processos, tradicionalmente con-

siderados geracionais: a chamada "geração modernista" e a chamada "Geração do 28". Ambas significaram, na época, renovações, transformações fundamentais dos conceitos de literatura e dos discursos que lhe são inerentes. Se a primeira funda nossa modernidade, a segunda a interroga e a questiona. É precisamente esta capacidade de crítica, de repensar e renovar as linguagens herdadas, gerando novas possibilidades discursivas e uma nova estética de fato literária, que outorga à geração do 28, no terreno literário, sua transcendência. Se me pedissem para generalizar, diria que os escritores de 1928 criam um novo campo literário, um espaço inédito no qual entram em tensão ou em conflito formas e linguagens herdadas da tradição, com formas e linguagens que lutam por novos sentidos ou significações. Aliás, não acredito que seja possível falar de uma única estética da geração do 28. Antes, eu me inclinaria a falar de estéticas ou escrituras particulares. No terreno da narrativa, a escritura de Arturo Uslar Pietri é diferente da narrativa de Guillermo Meneses ou da narrativa de Otero Silva, e estes dois são ao mesmo tempo diferentes entre si. Igualmente ocorre no terreno da poesia. As obras de Pio Tamayo ou de Antonio Arráiz, embora compartilhem sinais ou traços, provenientes do modernismo, com a poesia de Andrés Eloy Blanco, de Fernando Paz Castillo ou de Jacinto Fombona Pachano, se definem por uma marcada vocação vanguardista, de ruptura, aportando maior novidade linguística. Ao contrário de Pio Tamayo e de Arráiz, esses poetas compartilham um "ar de família". Esse motivo fez com que sejam associadas a uma geração anterior, a de 1918, mais estreitamente ligada à denominada estética do pós-modernismo, devido aos reajustes que introduz dos códigos do modernismo. Porém, cada um dos poetas tem seu próprio perfil estético, de escrita. Cada um apresenta uma voz e uma busca linguística e simbólica particulares.

Um aspecto em comum nestes poetas e narradores da geração do 28 é o trabalho que assomem de ressignificar a nação, o espírito venezuelano, nossos imaginários sociais e culturais, de uma perspectiva de linguagem que incorpora novas técnicas ou procedimentos formais em relação às tradições do costumbrismo, o crioulismo ou o nativismo. Criam assim novas formas artísticas de captação e expressão do real, onde o local e/ou regional entra em diálogo com o mundo, com uma realidade mais vasta, de projeção universal. A cultura do próprio, do nacional, torna-se dialógica, plural. É a perspectiva de uma modernidade que se abre a temas, a significações, a possibilidades do sentido antes inexploradas. Daí a diversidade de vozes, estéticas ou escrituras que encontramos entre os escritores da geração de 28. Cada escritor assume uma perspectiva de linguagem que expressa a sua particular visão do mundo e de nossa realidade. Assim, enquanto a perspectiva de Uslar Pietri incorpora em seus contos as dimensões do mito para apresentar uma visão de relevos sobrenaturais, mágica, a perspectiva de Meneses pode deslocar-se para uma dimensão mais urbana, com um sujeito que já não se relaciona com o mágico, mas sim com o profano. Desse modo, encontramos adolescentes que se movem em espaços limítrofes da subjetividade, entre o inconsciente e a vigília, tocadas pelo tabu, pelo sexo ou pelo álcool. Por sua parte, a narrativa de Otero Silva será diferente em todas suas etapas, mas em todas é comum a exploração de uma nação assediada pela violência, derivada desta marginalidade que a economia petrolífera provoca ou consequência de uma urbanização e modernização desequilibradas que afeta a ética e os tradicionais padrões de convivência.

Portanto, os escritores e intelectuais da geração de 28 assumem o trabalho de reelaborar e repensar a cultura venezuelana. O processo de modernização petrolífera mudou as estruturas e o rosto da nação.

Com a irrupção do petróleo e a transição para a democracia que se inicia a partir da morte do ditador, a Venezuela rural e semifeudal do século XIX abria-se a outras realidades econômicas, sociais e culturais, para essa modernidade cultural que se estava gestando a partir da arte e da literatura, mas também no terreno das ciências sociais. Havia que pensar e interpretar essa nova nação que estava surgindo de frente a um novo século. Se os jovens escritores tinham realizado suas contribuições dos desafios que impunha a imaginação criadora, os jovens pensadores da geração de 28 assumem o desafio de reflexão e da compreensão próprias da racionalidade interpretativa. Eles são chamados a interrogar os processos históricos e sociais a partir dos novos paradigmas que trazem o conhecimento moderno da filosofia e das ciências humanas. São os mesmos estudantes que tiveram que interromper sua formação nas salas de aula para enfrentar a ditadura, porém, agora conhecem que o positivismo tem seus limites interpretativos e não é a única perspectiva para compreender a realidade. Alguns experimentaram o exílio e enriqueceram sua formação contrastando experiências e leituras, puderam conhecer o marxismo e os novos conceitos que trazem teorias novas para a época, tais como a fenomenologia, o pragmatismo ou o existencialismo.

Alguns destes jovens irão fazer suas contribuições da pesquisa histórica, sociológica ou antropológica. Um deles é Rodolfo Quintero. Sua atividade contestatária de estudante o leva a ser encarcerado e posteriormente, já liberto, a atividades clandestinas como militante do Partido Comunista, partido do qual foi um dos fundadores. Estuda a profundidade do marxismo e o converte em um de seus instrumentos interpretativos. Fez contribuições pioneiras, significativas, no campo da antropologia cultural. É considerado um dos mais relevantes expoentes da antropologia marxista na América Latina. Sua

obra intelectual é vasta e diversificada, pois abrange a antropologia, história, sociologia, política, economia. Alguns de seus livros ainda são referências. É o caso de sua *Antropología del petróleo* ou de seu livro *Cultura del petróleo*.

A propósito da transição à democracia que começam a experimentar os jovens do 28, um deles, Carlos Irazábal, que viveu igualmente a experiência da prisão por enfrentar a ditadura, escreveu um livro intitulado *Hacia la democracia,* pioneiro em sua argumentação oposta à tese positivista que sustentava Vallenilla Lanz do "gendarme necessário". Irazábal vai defender a tese da necessidade dos partidos políticos como instrumentos para alcançar a democracia. Consequente com seu pensamento marxista, denúncia e condena a presença ou atitudes imperialistas no país, pois não se conforma com o espírito de liberdades próprio da democracia. Outro dos intelectuais que se forma nas fileiras conspirativas da geração do 28, em sua ala comunista, é Miguel Acosta Saignes. As suas contribuições são também relevantes no âmbito da antropologia e do ensaio histórico. Sua obra é igualmente vasta e diversificada, com contribuições importantes relativas à compreensão das culturas indígenas, da cultura camponesa, dos processos de transculturação e de identidade latino-americanas e venezuelanas. Seu livro *Bolívar, acción y utopía del hombre de las dificultades* resulta uma contribuição ao conhecimento do Libertador. Estes três intelectuais são apenas uma expressão, uma amostra do que significou o trabalho interpretativo e de compreensão de aspectos fundamentais da história e da cultura para uma geração que assume a inteligência como defensa e divisa frente à barbárie da ditadura. Outros membros desta geração, como Isaac Pardo, Juan Bautista Fuenmayor, Joaquín Gabaldón Márquez ou Rómulo Betancourt, assumem igualmente o desafio de pensar o país e cada um realiza isso a partir de perspectivas

diferentes e complementárias, gerando uma visão plural, de diálogo interdisciplinar, da realidade nacional.

Referências

ACEDO DE SUCRE, María. NONES, Carmen Margarita. **La generación venezolana de 1928** (Estudio de una élite política). Caracas: Fundación Carlos Eduardo Frías, 1994.

AGUDO FREITES, Raúl. **Pio Tamayo y la vanguardia**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARMAS CHITTY, J.A. **Semblanzas, testimonios y apólogos**. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1981.

ARCILA FARÍAS, Eduardo. **1928. Hablan sus protagonistas**. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, 1990.

AVENDAÑO, Astrid. **Arturo Uslar Pietri. Entre la razón y la acción**. Caracas: Óscar Todtmann-Fondo de Publicaciones Universitarias, 1996.

BETANCOURT, Rómulo. **Venezuela, política y petróleo**. Bogotá: Senderos, 1969.

BETANCOURT, Rómulo. **La oposición a la dictadura gomecista**. El movimiento estudiantil de 1928. Antología documental. Caracas: Congreso de la República de Venezuela, 1983.

CABALLERO, Manuel. **Las crisis de la Venezuela contemporánea**. Caracas: Monte Ávila-Contraloría General, 1988.

FUENMAYOR, Juan Bautista. **1928-1948. Veinte años de política**. Caracas: Mediterráneo, 1968.

GABALDÓN MÁRQUEZ, Joaquín. **Memoria y cuento de la generación del 28**. Caracas: Imprenta López, 1958.

MILIANI, Domingo. Arturo Uslar Pietri. Pasión de escritura. Prólogo. *In:* USLAR PIETRI, Arturo. **Las Lanzas Coloradas y Cuentos selectos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

OTERO SILVA, Miguel. BETANCOURT, Rómulo. **En las huellas de la pezuña**. Caracas: Los libros de El Nacional, 2007.

ROJAS, Reinaldo. Historia de la universidad en Venezuela. *In:* **Revista Historia de la Educación Latinoamericana,** v. 7, 2005, p. 75-100.

SALAMANCA, Luis. **Crisis de la modernización y crisis de la democracia en Venezuela**. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Instituto de Investigaciones Sociales, 1997.

SUÁREZ FIGUEROA, Naudy. **La generación del 28 y otras generaciones**. El lugar del estudiante en la lucha por la libertad en la historia republicana de Venezuela. Antología de textos. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2007.

USLAR PIETRI, Arturo. **Conversaciones con Uslar Pietri** (Entrevista hecha por Alfredo Peña). Caracas: Ateneo de Caracas, 1978.

USLAR PIETRI, Arturo. OTERO SILVA, Miguel. SILVA DÍAZ, Agustín. Somos. *In:* Revista **válvula**, n. 1, Caracas, jan., Edición facsimilar: Universidad de Los Andes, Ediciones Actual, 1928.

VIRTUOSO, José. 50 años de democracia en Venezuela. *In:* **Revista SIC**, n. 705, Caracas, jun. , 2008, p.197-202.

"El ojo del Mandril", um mosaico narrativo para Franklin Brito

Arnaldo Valero

I

Tem sido tantos presos políticos, torturados, mortos, forçados ao exílio, sendo difícil de preservar um nome em particular. Apenas podemos mensurar alguns dados: venezuelanos que foram para abrigos em Cúcuta e Boa Vista. Daqueles que morrem de câncer, diabete e insuficiência renal por falta de inputs e medicamentos em instalações de saúde pública; dos falecidos por doenças que tinham sido erradicadas do país; daqueles que foram presos e torturados por exigir o seu direito de viver com dignidade. Venezuela vive por um momento tão vil e escuro que é difícil pensar no nome de uma pessoa em particular, de alguém que tenha sofrido toda a sanha do que a Revolução Bolivariana é capaz. A era atual tem sido tão nefasta que é difícil imaginar um livro cuja estrutura e sintaxe é capaz de abranger o inferno a que fomos levados milhões venezuelanos em nome do socialismo do século XXI.

Como dar conta deste horror sem sucatear o fato estético? Quem poderia impregnar a sua caneta com as trevas desta época para deixar registro deste descenso coletivo ao inferno? Qual experiência compactaria o terror e a injustiça a que temos sido expostos desde há duas décadas?

1 Uma versão deste texto foi publicada na revista *Contexto*, v. 22, n. 24, p. 69-85, 2018.

2 Tradução: Cristina Gutiérrez Leal.

DOI: 10.29327/5418815.1-13

Estas foram algumas das perguntas que costumavam me assediar até a aparição de *El ojo del mandril*, mosaico narrativo que Laura Cracco (2014) dedicou à memória de Franklin Brito, o venezuelano falecido o 30 de agosto de 2010, num depósito do Hospital Militar, depois de 166 dias de greve de fome.

II

Quem é Laura Cracco? Qual foi a trajetória que lhe permitiu escrever *El ojo del mandril*, um dos livros mais deslumbrantes e reveladores da narrativa venezuelana contemporânea? Quais são os fundamentos da sua formação estética? Por que o seu desempenho como narradora leva consigo uma perspectiva tão excepcional no plano ético?

A escritora nascida em Barquisimeto em 1959 irrompeu no panorama da literatura venezuelana em 1983, com a publicação de *Mustia memoria*, um livro de poesia construído com uma atmosfera cabalística. Os poemas desse livro parecem uma interpretação dos arcanos maiores, uma leitura do tarô realizada por uma insuspeitada sacerdotisa da Antiguidade. Sua conceição poética exprime perfeitamente aquela sentencia de Robert Graves (1988), segundo a qual "o que mais beneficia a um poeta é o conhecimento e a compreensão dos mitos" (Graves, 1988, p. 37). Os primeiros comentários sobre esta ópera prima foram feitos por Julio Miranda, quem na contracapa desse livro comentou que a poesia escrita por mulheres na Venezuela se caracterizava pelo "dom da materialidade":

> De Enriqueta Arvelo Larriva a Márgara Russotto, [elas] têm sido capazes de nomear repetidamente os elementos de nosso cotidiano [...]

> Ao nomeá-los, ao tocá-los, ao criá-los, eles prepararam a mesa – limpa e simples – para o banquete da poesia. E agora Laura Cracco está chegando, bem a tempo, para derramar o vinho. De resina, a propósito, já que – surpreendentemente – é grego[3] (Miranda, 1995, s. n).

Essa estreia lírica se tornou o antecipo da elevada condição do segundo poemário da escritora, publicado em 1989 por Séptimo Sello.

Esse livro, titulado *Diario de una momia*, brilha pela capacidade da autora assumir a psique de uma criatura que há séculos deixou de ser "carne polida / maravilhosa musculatura"[4] (Cracco, 1989, p. III), mas que não deixou de sentir sob seu cangote o peso do tempo e está ciente que o destino de todo ser vivo é terminar convertido em desperdício. Essa voz, último eco de um labirinto de papiros e vendas, "conhecia a lua / e a chamava de deusa o sesgo perfeito de sua proa no céu"[5] (Cracco, 1989, p. III), se reconhece como "alma sem corpo, visão sem olhos"[6] (Cracco, 1989, p. VII) e tem muitos motivos para perguntar: "Pode existir o tigre, arquitetura perfeita / Fra do movimento que a prova?"[7] (Cracco, 1989, p. VII). Além disso, em algum rapto de dolorida lucidez, sentencia: "onde esteve deus o arqueólogo encontrará / os curativos rançosos da história"[8] (Cracco, 1989, p. IX) e atina a

3 "De Enriqueta Arvelo Larriva a Márgara Russotto, [ellas] han sabido nombrar una y otra vez los elementos de nuestra existencia cotidiana (...) Al nombrarlos, al tocarlos, al crearlos, han puesto la mesa —limpia y sencilla— para el banquete de la poesía. Y ahora viene Laura Cracco, justo a tiempo para servir el vino. De resina, por cierto, ya que —sorpresivamente— es griego."

4 "carne pulida/maravillosa musculatura".

5 "conocía la luna/ y llamaba diosa el sesgo perfecto de su proa en el cielo".

6 "alma sin cuerpo, visión sin ojos".

7 "¿Puede existir el tigre, arquitectura perfecta/fuera del movimiento que la prueba?".

8 "donde estuvo dios el arqueólogo hallará/Los rancios vendajes de la historia".

catalogar a fé como "a doce cegueira do instinto"[9] (Cracco, 1989, p. XVIII). A gestação do *Diario de una momia* parece ter tido lugar em uma rachadura dos fundamentos de um antigo palácio erigido para festejar o fato de existir. Sua escrita suporia um elevado momento da poesia venezuelana, a inequívoca manifestação de uma voz surgida da luz de uma conceição lírica que oscila entre o modelo poético descrito por Robert Graves (1948) em *La Diosa Blanca*, e simultaneamente se consagra à ideia de tempo revelada por Jorge Luis Borges (1936) em *Histórias da eternidade*.

Partindo desse momento, a escritora, incluída por Julio Miranda em *Poesía en el espejo* (1995), começaria a cultivar a prosa. O primeiro fruto dessa incursão foi *Safari Club* (1993), um livro cujas páginas oscilam entre a profecia e o monólogo lírico para nos mostrar a Érica, Rosa, Laura, Froilán e Ezequiel, criaturas invictas após desafiar a ideia de Deus, porém perdidas na noite que deixa sua ausência. A poeta é capaz de ver a morte nutrindo larvas nos músculos de quem dançam, "Rosa bebe vodka até alcançar a inocência do vidro"[10] (Cracco, 1993, p. 9). Érica nasceu em terra ímpia, de parto violento... agitados por uma mistura de misticismo narcótico e lucidez nietzschiana, eles sabem que "a noite acolhe semente boa, semente ruim; alimenta com a cegueira perversa de uma mãe crime e bondade"[11] (Cracco, 1993, p. 9).

Depois aconteceu um silêncio de mais de três lustros, até que Ediciones Torremozas publicara em Madri *Lenguas viperinas, bocas Chanel* (2009), livro inconcebível sem o sofisticado talento de Laura Cracco como escritora e que traz às memórias algumas afirmações que

9 "la dulce ceguera del instinto".

10 "Rosa bebe vodka hasta alcanzar la inocencia del vidrio".

11 "la noche acoge semilla buena, semilla mala; alimenta con la ceguera perversa de una madre crimen y bondad".

o Joseph Brodsky (2006) fez no ensaio "Uma poeta e a prosa": "Ninguém sabe quanto perde a poesia quando uma poeta se passa a prosa; porém, sem dúvida, a prosa se beneficia muito com isso"[12] (Brodsky, 2006, p. 161). Ao dizer isto, o escritor ganhador do Nobel de Literatura em 1987, pensava na prosa de Marina Tsvietáieva, na qual se podia perceber "a recomposição da metodologia do pensamento poético em um texto em prosa"[13] (Brodsky, 2006, p. 161), é dizer, a continuação da poesia por outros meios. Para Brodsky, a prosa de Tsvietáieva seria a expressão de uma poeta madura que se deteve a recobrar o fôlego logo de se enxergar trancada em médio de uma era brutal. Em essência, essa apreciação é completamente válida para *El ojo del mandril*.

III

Nós, venezuelanos, vivemos uma era regida por um estado entendido como variante do terror e a morte. O sinal ominoso desta era brutal tem marcado algumas obras publicadas nos últimos anos, mas poucos desses livros tem sido escrito por autores que se cuidaram por subtrair seu pulso a veneno do ódio, o que tenham prezado para que um esforço sirva de sossego a uma inquietude ética irredutível. Uma dessas obras excepcionais é *El ojo del mandril*.

Possivelmente um dos motivos pelo qual tem sido tão difícil decantar a fórmula literária que esteja à altura das exigências políticas e estéticas que demandam os tempos que vivemos é grande capacidade do regímen para ocultar sua natureza autoritária. Desde 1999, a subjecção da multidão fanatizada frente a tribuna lhe deu um verniz

12 "Nadie sabe cuánto pierde la poesía cuando una poeta se pasa a la prosa; sin embargo, no cabe duda de que la prosa se beneficia en gran medida de ello".

13 "la recomposición de la metodología del pensamiento poético en un texto en prosa".

participativo a um poder baseado na hegemonia do Líder supremo e o "Holocausto do Povo", uma configuração política na qual o contrato social tem sumido, pois o Estado desocializa, quer dizer, já não funciona com vontade política, mas com chantagens (Baudrillard, 1991). Ante esta circunstância, tornava-se imperativo confrontar esteticamente esse poder e a ideologia que o compõe. A chave para que dita confrontação não virasse um saldo negativo no plano estético foi entendendo "que o valor político da obra de arte se fundamenta nos seus riscos e apostas técnicas tanto o mais que nas declarações abertamente "políticas" de seus conteúdos [...] só desta forma [o] impacto [é] essencialmente político"[14] (Isava, 2015, p. 8).

São tais os riscos e desafios técnicos assumidos pela autora de *El ojo del mandril* que uma das experiências mais desafiadoras para o leitor é tentar etiquetar esse livro em termos de gênero. O quinto livro da escritora, que mora atualmente na Espanha, é algo além de um conjunto de minificções: o seu arco narrativo expõe os avatares psíquicos, sociais e políticos experimentados pelos venezuelanos por causa da ascensão de Hugo Chávez ao poder. Esse fato poderia aproximar o livro a uma perspectiva totalizadora de um romance; porém, pensando a partir da narratologia canônica, seria impossível catalogá-lo assim. Em grande parte, essa complexidade tipológica poderia ser interpretada como uma prova do desafio assumido pela autora ao momento de confrontar esteticamente ao regímen que quis desmascarar. No fim das contas: essa maneira de exercer o poder que tantas etiquetas têm merecido por parte dos politólogos somente pode ser enfrentado esteticamente por um livro inclassificável em termos de gênero literário.

14 "que el valor político de la obra de arte se fundamenta en sus riesgos y apuestas técnicos tanto o más que en las declaraciones abiertamente "políticas" de sus contenidos (...) sólo así [el] impacto [es] esencialmente político"

Um dos grandes achados técnicos da escritora foi conceber o olho, o instrumento que lhe deu uma perspectiva narrativa única.

IV

O olho

> É como uma bola de vidro sem pálpebras, sem lágrimas[15] (Cracco, 2014, p. 12).
>
> emite faíscas de cores intensos, é ovalado e [cabe] num punho[16] (Cracco, 2014, p. 31).
>
> [É pesado as onde não o levam]. Só se enche e cobra existência se alguém a pega, [...] Só é se é outro [...] Que o recolhe [...] o faz estimulado pela sua própria fadiga [...], a fadiga por não poder sonhar que a vida muda com uma olhada que faz florir inéditos surtos de existência murcha[17] (Cracco, 2014, p. 26).
>
> [Se ninguém o segura, seu cristalino se enturva como o de um idoso][18] (Cracco, 2014, p. 57).

O olho está separado de Deus pelo tempo; do homem o separa o fazer.

Sua origem é incerta. Alguma vez pertencei a uma mágica, que tinha "essa viva pupila dos presságios"[19] (p. 48) no seu cangote, mas ela a perdeu. Agora só conserva uma cicatriz que diariamente tenta abrir para não abrir que alguma vez foi uma ferida pela verdade. Mas o olho

15 "es como una bola de vidrio sin párpados, sin lacrimales"

16 "emite destellos de colores intensos, es ovalado y [cabe] en un puño"

17 "[Es pesado, las olas no se lo llevan.] Sólo se llena y cobra existencia si alguien lo toma, [...] sólo es si es otro. [...]Quien lo recoge [...] lo hace movido por su propia fatiga [...], la fatiga por no poder soñar que la vida cambia con una ojeada que hace florecer inéditos brotes de la mustiedad".

18 "Si nadie lo toma, su cristalino se enturbia como el de un anciano".

19 "esa viva pupila de los presagios".

também pode ter se desprendido de um quadro de Francis Bacon, no qual o grito nas bocas foge para o interior da pintura. Existe outra possibilidade: o olho pode ter surgido do rasgamento que dividiu os venezuelanos em bandos inimigos. Nele conflui a pulsão premonitória do mito, a capacidade perscrutadora da modernidade e a consciência histórica do experimentado na Venezuela durante este século. Também convergem a faculdade do discurso narrativo para refletir sobre a sua própria condição.

"O olho persegue a impossível altura na qual as histórias menores são apagadas da História, e as pequenas tragédias talvez se abrem sorridentes da perspectiva final do Criador"[20] (Cracco, 2014. p. 86). O olho encarna a ubiquidade necessária para narrar múltiplas aristas da realidade. Essa conjunção de qualidades lhe permitiram à escritora criar cinquenta e um textos cuja conjunção faz com que o livro seja uma sorte de Aleph: uma mulher presencia um acidente, mas não liga para urgências porque aguarda a ligação, uma criança de sete anos descobre algo podre num mundo chamado traição, uma idosa comprova como a velhice a fez tornar-se em alguém socialmente invisível, um arquiteto vive uma rotina cinza após ser despedido do Ministério de Obras Púbicas por participar na solicitação de um revocatório presidencial, um alto funcionário ri a gargalhadas num programa de televisão ao ouvir o número de venezuelanos assassinados, um ditador toma decisões regido pela mistura de medo e maldade que envenena sua alma, um trabalhador do sistema de lixo urbano que pergunta quem é Franklin Brito logo de achar um jornal que reportava sua morte. A articulação desta totalidade faz de *El ojo del mandril* um exemplo íntegro de algo que pode ser catalogado como mosaico narrativo.

20 "El ojo persigue la imposible altura donde las pequeñas historias se borran en la Historia, donde las pequeñas tragedias quizás se abren en sonrisa desde la perspectiva final del Creador".

V

Uma das epígrafes de *Todos los caminos conducen a Roma* (1994) de Arnaldo Acosta Bello diz:

> Em literatura, o mosaico é difícil de se fazer; quando é atingido, cada pedacinho pode resultar muito rico se o plasma textual é poético e se a poesia se mistura de forma sábia a estrutura reticular; então a rede se forma de palavras e cada um dos pontos da estrutura, podem dar um produto deslumbrante. O oro verbal e o molecular se misturam em numerosos lugares, até que o livro se sujeite firmemente e o final seja como uma montanha que deixa cair os jorros e cascatas em um lugar só: a nascente de um rio[21][22] (Acosta, 1994, s.n.).

Igual que os fragmentos que compõem qualquer mosaico, cada um dos textos que conformam *El ojo del mandril* é uma peça única e autônoma: cada um deles relata uma história completa ou oferece uma reflexão de caráter metaficcional sobre o potencial narrativo do olho. A maioria desses textos é passível de ser etiquetados como microficção; no entanto, a obra no seu conjunto supera fortemente a condição de livro de narrativa breve. O universo social, político e cultural que representa é semelhante ao que poderia abranger o mais totalizador dos romances. A similitude do panorama que o observador tem ante se quando mantêm a devida distância em face a um mosaico romano

21 "En literatura, el mosaico es difícil de hacer; cuando se logra, cada pedacito puede resultar muy rico si el plasma textual es poético y si la poesía se mezcla sabiamente a la estructura reticular; entonces la red que forman las palabras y cada uno de los puntos de la estructura, pueden dar un producto deslumbrante. El oro verbal y el molecular, se cruzan en numerosos lugares, hasta que el libro se agarre firmemente y el final sea como una montaña que deja caer los chorros y cascadas en un solo lugar: el nacimiento de un río."

22 Esta citação teria sido retirada de um livro de S. Kettel intitulado *Andorra bajo los pies*. Tentei obter mais informações sobre esse trabalho e seu autor, entretanto, todas as tentativas foram mal sucedidas. Deve-se notar que Arnaldo Acosta Bello era o marido de Laura Cracco; portanto, é provável que a ideia de "O mosaico narrativo" deve ter estado com o escritor por algumas décadas.

ou bizantino, uma vez concluída a leitura, o leitor pode formar uma ideia do que supôs a existência de milhões de venezuelanos durante os primeiros três primeiros quinquênios do chavismo. Daí provem a consonância do conceito de mosaico narrativo mediante o qual a linguagem e a sintaxe desse livro oferecem ao leitor.

A temperança que as mães têm adotado para enfrentar a monstruosa precariedade que tomou conta de milhões de lares venezuelanos está certamente atestada no texto titulado "Esa cosa con plumas":

> Sabe que seu destino é não ficar cansado, embora falhem os joelhos e morda o pó; embora só desejei baixar as pálpebras; embora não consiga se erguer nem pular; embora deva vasculhar na geladeira e fazer o jantar com pouca coisa, médio podre, pouquíssimo, sem óleo nem ervas, sem farinha nem açúcar, nem carne; com o estômago pegado ao espinhaço; com a cabeça baixa; com os ombros entumecidos no empenho de não deixar cair o não se sabe o quê, tampouco outros sabem o que, que sem saber devem segurar, embora já não possa olhar para ninguém. Mas ouve novamente a Emiliy Dickinson, se ergue, levanta a cabeça, abre os olhos, olha para os filhos, o marido. Cozinha, coloca a mesa, os chama pelos seus nomes e a sua garanta se enche das penas da esperança e os nomes saem da sua boca como uma música.
>
> A esperança é essa coisa com penas
> Que se pousa na alma,
> E canta a música, sem as palavras
> E nunca, nunca para...[23] (Crecco, 2014, p. 47).

23 "Sabe que su destino es no cansarse, aunque se le doblen las rodillas y muerda el polvo; aunque sólo desee bajar los párpados; aunque ya no puede erguirse ni saltar; aunque deba hurgar en la nevera y hacer la cena con lo poco, medio podrido, poquísimo, sin aceite ni hierbas, sin harina ni azúcar ni carne; con el estómago pegado al espinazo; con la cabeza gacha; con los hombros entumecidos en el empeño de no dejar caer el no sabe qué, tampoco otros saben qué, que sin saberlo deben sostener, aunque ya no pueda mirar a la cara a nadie. Pero vuelve a oír a Emily Dickinson, se endereza, alza la cabeza, abre los ojos, mira a sus hijos, a su marido. Cocina, pone la mesa, los llama por su nombre y su garganta se llena con las plumas de la esperanza, y los nombres salen de su boca como una canción. La esperanza es esa cosa con plumas Que se posa en el alma, Y canta la canción, sin las palabras Y nunca, nunca para...".

O profundo desdém pela vida e o sofrimento do próximo, uma das particularidades dos funcionários mais poderosos do regímen, estaria contida em "La Foto"[24]. Porém, como não é suficiente a ação de alguns para que justiça prevaleça, mas que é necessária a indiferença de quem estão confortáveis com seus pequenos privilégios, no livro há textos como "Ni-ni", que mostram a vacuidade moral de quem se negam a enxergar os crimines e a violência do regímen.

Nas antípodas de quem cultivam a indiferença estariam os presos políticos. Franklin Brito encarnaria o reverso absoluto de quem substituíram a integridade pelo temor, o desejo de lucro, a cegueira e a estupidez voluntária. Daí que a contundência ética deste texto titulado "Deus também precisa oxigeno":

> O catador de lixo para um momento sua jornada. A imagem do homem – de torso nu, as costelas que parecem como dolorosas pinças de um caranguejo que devorou qualquer rastro de carne e lhe cavou uma fossa no abdômen, a cara chupada até o osso no qual aparecem os olhos desorbitados, os braços rígidos como paus – no papel rugado capta sua atenção. Ele lê: 'Morreu Franklin Brito após 166 dias de greve de fome. No momento da morte pesava 35 quilos repartidos em 1,90 de estatura'. Quem foi Franklin Brito? Pergunta a seus colegas. Ninguém sabe. Arranca a página e joga fora o resto. Muitas vezes durante a jornada faz a pergunta a muita gente:

24 Na quarta-feira, 11 de agosto de 2010, Andrés Izarra, que foi presidente da Telesur, escolheu simular um ataque de riso em um programa de CNN da Telesur,, enquanto o sociólogo Roberto Briceño-León falava sobre a taxa de assassinatos na Venezuela. A questão foi um tema de discussão porque o sociólogo, que é membro do Observatório Venezuelano de Violência, tinha publicado um artigo no qual afirmava que Caracas era a cidade mais violenta do mundo e a Venezuela teve uma das maiores taxas de homicídio da região: 70 por 100.000 habitantes. Enquanto o sociólogo pintava um quadro sombrio, o oficial estava dando tapinhas em uma de suas pernas. O diretor da Telesur foi o último a rir naquela noite, mas ele não teve a última palavra sobre o assunto. Alguns dias depois, na sexta-feira, 13 de agosto, o jornal *El Nacional* publicou em sua primeira página uma foto de cadáveres no necrotério de Bello Monte. O horror que milhares de famílias venezuelanas tiveram que enfrentar está contida nessa imagem.

Estava louco.
–Não era da oposição.
–Se deixou morrer.
–Por umas terras.
–Foi muito corajoso.
–Torturaram ele.
–Queriam fazer respeitar a Constituição.
–Deixaram-no apodrecer vivo.
–Não era simplesmente um assunto de terras, era a lei; não era loucura, foi valor.
–Resultado da autópsia: sepse.
–O que significa sepse?
–É um termo médico para a indiferença[25]. (Gracco, 2014, p. 85).

Como uma das estratégias do regímen para estimular a indiferença consiste em negar e banalizar o sofrimento do outro, ao sentir pena pela morte de Franklin Brito[26], ao se indignar ante a gargalhada de hie-

25 "El recolector de basura detiene un momento su faena. La imagen del hombre —el torso desnudo, las costillas que lucen como dolorosas pinzas de un cangrejo que devoró cualquier rastro de carne y le cavó una fosa en el abdomen, la cara chupada hasta el hueso donde resaltan los ojos desorbitados, los brazos tiesos como palos— en el papel arrugado capta su atención. Lee: "Murió Franklin Brito tras 166 días de huelga de hambre. Al momento de morir pesaba 35 kilos repartidos en su 1,90 de estatura". ¿Quién fue Franklin Brito?, pregunta a sus compañeros. Nadie sabe. Arranca la página y desecha el resto. Muchas veces durante la jornada formula la pregunta a mucha gente: Estaba loco. – No era de la oposición. – Se dejó morir. – Por unas tierras. – Fue muy valiente. – Lo torturaron. – Quería hacer respetar la Constitución. – Lo dejaron pudrirse vivo. – No era simplemente un asunto de tierras, era la ley; no era locura, fue valor. – Resultado de la autopsia: sepsis. – ¿Qué significa sepsis? – Es un término médico para la indiferencia."

26 Assim que as exigências de Franklin Brito foram noticiadas na mídia, o regime tomou medidas para torná-las invisíveis e/ou desacreditá-las. Em programas de opinião, como "Los Papeles de Mandiga" e "La Hojilla", transmitida por *Venezolana de Televisión*, uma campanha de descrédito foi feita contra a legitimidade das reivindicações feitas do atacante. Ángel Riera, diretor do Hospital Psiquiátrico de Caracas e um militante do lado do governo, disse que Brito sofria de "distúrbios mentais" e de uma "personalidade paranoica". A fim de evitar a cobertura da mídia independente de sua sétima greve de fome, o Ministério Público ordenou que ele fosse transferido à força para o Hospital Militar de Caracas. O juiz no caso se recusou permitir que o diretor desta instituição o dispensasse e os deputados do partido no poder incentivaram o Poder Executivo a agir

na com a qual o poderoso funcionário endossou o número de mortes violentas, a autora de *El ojo del mandril* assumiria um compromisso moral e político fundamental. Finalmente, como postula Cristina Rivera Garza:

> Quando nos dói a morte do outro aceitamos, argumentava Judith Butler em *Precarius Life. The Powers of Mourning na Violence*, que a perda fará que nós mudemos, com sorte, para sempre. O duelo, o processo psicológico e social através do qual se reconhece pública e privadamente a perda do outro, é acaso a instância mais evidente de nossa vulnerabilidade e, por tanto, de nossa condição humana. Por isso, poder-se-ia constituir uma base ética para repensar nossa responsabilidade coletiva e as teorias do poder que a atravessa. Quando não só umas poucas vidas sejam dignas de ser choradas publicamente, quando o obituário se torne uma casa plural e consiga acolher aos sem rosto, quando como Antígona, sejamos capazes de enterrar ao Outro, ou o que é o mesmo: de reconhecer a vida vivida por esse outro, ainda a pesar e em contra do Édito de Creonte ou de qualquer outra autoridade no momento, então o duelo público, tornando-nos mais vulneráveis, terá a possibilidade de nos tornar mais humanos[27] (Rivera Garza, 2013, p. 120-121).

---

com iniquidade. Em 14 de dezembro de 2010, a então Ombudsman, Gabriela Ramírez, declarou que iria acusá-lo de um crime. Ramírez, declarou que ela acusaria a família de Brito de "induzir ao suicídio". Para mais detalhes sobre o caso, recomendamos a leitura dos artigos de Pedro Enrique Rodríguez, Milagros Socorro e Paula Vásquez Lezama, incluído na referência. Também é essencial ver o relato de Franklin Brito sobre seu caso no vídeo publicado no Youtube.

27 "Cuando nos dolemos por la muerte del otro aceptamos, argumentaba Judith Butler en Precarious
Life. The Powers of Mourning and Violence, que la pérdida nos cambiará, con suerte para siempre. El
duelo, el proceso psicológico y social a través del cual se reconoce pública y privadamente la pérdida
del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana. Por esta razón bien podría constituir una base ética para repensar nuestra responsabilidad colectiva y las teorías del poder que la atraviesan. Cuando no sólo unas cuantas vidas sean dignas de ser lloradas públicamente, cuando el obituario se convierta en una casa plural y alcance a amparar a los sin rostro, cuando como Antígona, seamos capaces de enterrar al Otro, o lo que es lo mismo, de reconocer la vida vivida por ese Otro, aun a pesar y en contra del edicto de Creonte o de cualquier otra

As peculiaridades que distinguem *El ojo del mandril* dão conta do enorme desafio que supôs dar com uma estratégia textual que permitisse expor a verdadeira natureza do regímen chavista. Contudo, suas páginas não só têm germinado graças à ubiquidade requerida para expor a situação na qual está encalhada a população venezuelana em virtude da perversa condição do "socialismo bolivariano", mas que entranham algo que o regímen tem querido extirpar: a valentia e nobreza do espírito de Antígona, a mulher que se negou a obedecer às desalmadas exigências do déspota Creonte.

VI

Ao advertir o conjunto de valores que estiveram em jogo como o caso Franklin Brito, Laura Cracco junto à sua condição de poeta e narradora, suma-se a de intelectual. O seu interesse no caso que anunciava as vexações e atropelos das que foram vítimas muitos venezuelanos por parte do regímen chavista, não só implicava o interesse em uma causa justa, mas se converteu em *sua* causa: a que fundamentou a escrita de um livro que descreve sua órbita narrativa ao redor do ocaso experimentado pelas leis e a justiça na Venezuela após a chegada de um militar golpista à presidência da República. Paradoxalmente, a exigência ética que alenta esse projeto narrativo não opaca o esplendor de uma escrita que, sobretudo, não se subordina a nenhuma instancia que não seja essencialmente estética.

Assim, o caso Franklin Brito, no qual até a *Fiscalia de República* e a *Defensoria del Pueblo* desconheceram os direitos de um cidadão que só exigia justiça, teve a particularidade de revelar a verdadeira condição

---

autoridad en turno, entonces el duelo público, volviéndonos más vulnerables, tendrá la posibilidad de volvernos más humanos".

de autoridades morais para acabar exercendo o papel de emissários da lógica do Partido e Líder Supremo. Em oposição a estas figuras cujo sentido da justiça virou um fóssil após grosas camadas de inocultáveis benefícios dispensados pelo regímen, a posição da autora de *El ojo del mandril* é a de que faz da reivindicação moral um fim, mas também um meio para assinalar esse comportamento que permite a iniquidade. Se na sociedade venezuelana há especialistas em justiça, cuja formação tivesse garantido sua competência para "ler competentemente os livros nos que se inscrevem as singularidades jurídicas e se apoiar neles a fim de consertar ou impedir prejuízos graves ou leves"[28] (Blanchot, s.d, p. 16), como o poeta que escreveu o exordio da Constituição de 1999 ou o medíocre versificador que, após usurpar o cargo de Defensor do Povo durante dois anos, passou a ser o único Fiscal Geral que ao nível continental se tem distinguido de forma especial por se eximir de mencionar a palavra Odebrecht, o que tem de especial a atitude da escritora que nos ocupa? Essencialmente, a particularidade que a distingue é que ela soube se ajustar a "exigência de verdade e justiça, de reivindicação da liberdade do espírito ante a veemência fanática"[29] (Blanchot, s.d, p. 1); além disso, conserva a lembrança das injustiças cometidas em nome do povo, pátria e revolução. Fazer isto representa um esforço admirável de defender a humanidade mediante uma exigência inseparável da consciência moral, atributo do qual não podem se orgulhar os "intelectuais comprometidos" que tem manipulado e tergiversado o passado para que o chavismo seja levantado como um "bem" superior ou como a única maneira possível de cancelar os problemas que afetavam a Venezuela como nação.

28 "leer competentemente los libros en los que se inscriben las singularidades jurídicas y apoyarse en ellos a fin de reparar o impedir prejuicios graves o leves".

29 "exigencia de verdad y justicia, de reivindicación de la libertad del espíritu ante la vehemencia fanática".

Referências

ACOSTA BELLO, Arnaldo. **Todos los caminos conducen a Roma.** Mérida: Dirección de Cultura del Estado Mérida, Consejo Nacional de la Cultura, Ediciones Solar, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos/** Traducción de Joaquín Jordá. Madrid: Anagrama, 1991.

BLANCHOT, Maurice. Los intelectuales a examen. *In:* **Yo acuso o La verdad avanza (El Caso Dreyfus)**. Traducción de Josep Torrell. S.d. El Viejo Topo, [s/d].

BRITO, Fraklin. Explicación caso completo. YouTube, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BQAJ8-dPlF4. Acesso em: jun. 2010.

BRODSKY, Joseph. **Menos que uno. Ensayos escogidos**. Tradução de Carlos Manzano. Madri: Ediciones Siruela, 2006.

CRACCO, Laura. **Mustia memoria**. Mérida: Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, 1983.

CRACCO, Laura. **Diario de una momia**. Maracaibo: Séptimo Sello, 1989.

CRACCO, Laura. **Safari Club**. Caracas: Monte Ávila, 1993.

CRACCO, Laura. **Lenguas viperinas, bocas Chanel**. Madrid: Ediciones 85 Torremozas, 2009

CRACCO, Laura. **El ojo del mandril.** Mérida: Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, 2014.

GRAVES, Robert. **La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético/** Traducción: Luis Echávarri. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

ISAVA, Luis Miguel. La reproducibilidad técnica del arte o de las políticas de la estética. *In:* **La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica.** Caracas: El Estilete, 2015.

LÓPEZ, Edgar. Fiscalía usó norma derogada para recluir a Brito por la fuerza. *In:* **El Nacional**. Caracas, 5 de septiembre de 2010, p. 4.

MIRANDA, Julio. **Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana.** Caracas: Fundarte, 1995.

RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles**. Necroescrituras y desapropiación. México: Tusquets Editores, 2013.

RIVERA GARZA, Cristina.**Lenguas viperinas, bocas Chanel**. Madri: Ediciones Torremozas, 2009.

RODRÍGUEZ, Pedro Enrique. Franklin Brito: a tres años de su muerte. *In:* **Prodavinci**. 30 de agosto. Disponível em: http://prodavinci.com/2013/08/30/actualidad/ el-caso-de-franklin-brito-a-tres-anos-de-su-muerte-por-pedro-enrique-rodriguez/. Acesso em: dez. 2013.

SÓFOCLES. Antígona. *In:* **Teatro completo** / Introdução, tradução e notas de Julio Palli Bonet. 3ª ed. Barcelona: España, Bruguera, 1981.

SOCORRO, Milagros. Franklin Brito: el recuerdo de una protesta que lo mató. (Fotografías de Patrick Dolande). *In:* **El Estímulo**. 07 de julho. Disponível em: http://elestimulo.com/climax/franklin-brito-el-recuerdo-de-una-protesta-que-lo-mato/. Acesso em: jul. 2015.

VÁSQUEZ LEZAMA, Paula. Franklin Brito: del acontecimiento trágico al hecho político. *In:* **Papel Literario El Nacional**. 2 de octubre, 2010, p. 1.

VÁSQUEZ LEZAMA, Paula.Franklin Brito. El cuerpo como protesta. *In:* **Letras Libres**. 15 abril, 2016, p. 58-62. Disponível em: http://www.letraslibres. com/mexico-espana/franklin-brito. Acesso em: jun. 2016.

Os anos do medo. Micróbios e doenças em *El Cojo Ilustrado de Caracas*. (de 1895 até 1897)

Carmen Díaz Orozco

Quem não teve feridas em Ortiz? Os fracos tecidos desnutridos, o sangue viro água pelo parasita da malária e envenenado pela peçonha de ancilostomíase, pele indefesa à mercê de micróbios, não suportavam arranhões ou hematomas sem que isso se torne uma úlcera viscosa e fedorenta, em uma costura gelatinosa nojenta... Pedro Esteban... Moncho... Evaristo... eles eram os sobreviventes maltratados do infinito tempestade de febre e miséria, de feroz desgraça, que teria escovado a bela cidade de Ortiz.

– Miguel Otero Silva (1970).

Contra a praga que é a mistura, a disciplina faz valer o seu poder que é a análise.

– Michel Foucault (1986).

I

A edição do primeiro de janeiro de 1895 de *El Cojo Ilustrado* de Caracas teria passado desapercebida se não fosse por um suplemento com um curioso texto intitulado "Campanha aberta para 1895". No

1 Publicado originalmente em: *Voz y escritura. Revista de estudios literarios* do Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres Universidad de Los Andes, Mérida, n. 24, janeiro-diciembre, 2016, sob o título "Los años del miedo. Microbios y enfermedad en El Cojo Ilustrado de Caracas (1895-1897)", p. 257-288.

2 Tradução: Jesús Arellano.

DOI: 10.29327/5418815.1-14

mesmo, a empresa *El Cojo* propõe a fundação do Instituto Pasteur em Caracas e se toma "a liberdade de exortar o governo e o indivíduos, ambos interessados em sustentar um estabelecimento que todos eles obteriam honra e lucro"[3]. Entre os objetivos dessa empresa estaria produzir e conservar em Caracas a vacina antirrábica, vacina contra varíola e continuar em Caracas estudos, "cheios de promessas", dos soros antitetânica, antipneumônico, antitífico, etc. O suplemento agrega, além disso, um fato interessante:

> Em Caracas, infelizmente, a difteria se instalou há alguns anos, deixando vítimas frequentes e constantemente nos arrebatando seres queridos. Será perdoável o que não esgotamos o último recurso? Não será uma causa de arrependimento incessante para nós que, por descuido nosso, não vamos nos livrar da doença aos bons e da morte aos já doentes, sendo tão simples o meio de que nos é oferecido[4] (ECI, 1885).[5]

O texto em questão não só oferece um aperitivo de como será a linha editorial da revista durante os três anos após a publicação deste anúncio; também permite observar pelo menos dois aspectos intimamente relacionados um com o outro. Por um lado, a exposição de avanços da microbiologia no âmbito internacional, a referência ao tema das doenças endêmicas da época, suas causas, os medos que ele

3 "la libertad de excitar para ello al Gobierno y a los particulares, interesados uno y otros en sostener un establecimiento de que reportarían todos honra y provecho".

4 En Caracas, desgraciadamente, ha sentado plaza la difteria desde hace algunos años y hace frecuentes víctimas y nos arrebata constantemente seres muy queridos. ¿Sería perdonable el que no agotáramos el último recurso? ¿No sería una causa de incesante remordimiento para nosotros el que, por incuria nuestra, no libráramos de la enfermedad a los buenos y de la muerte a los ya enfermos, siendo tan sencillo el medio que se nos ofrece?

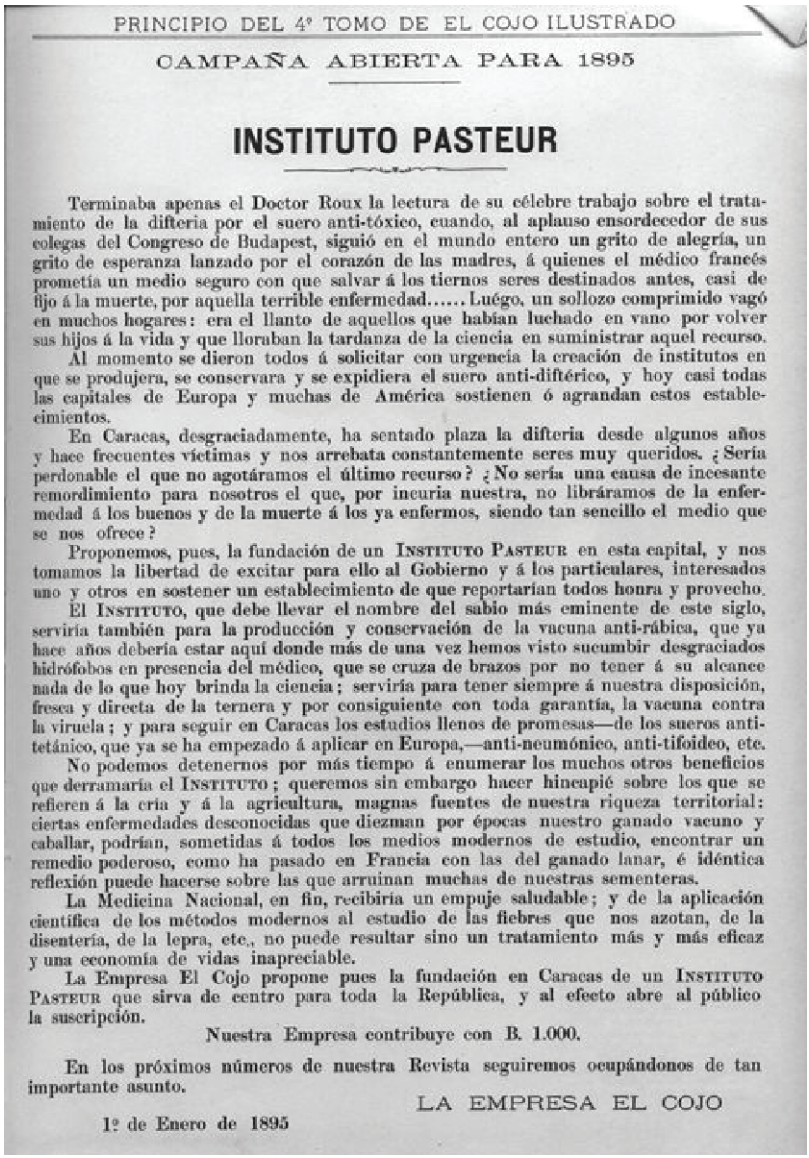
5 *EL Cojo Ilustrado* (ECL) está disponível na sua totalidade, quer dizer dos anos 1882 até 1915, na hemeroteca digital da Universidad Católica Andrés Bello.

gera e as medidas terapêuticas destinadas a domesticá-la. Por outro lado, o fortalecimento de uma política de saúde de caráter estatal que nasce com a ajuda de empresas privadas. Qualquer dúvida a este respeito é eliminada com a contribuição de 1000 Bs. (ver imagem 1) oferecidos pelos proprietários da empresa *El Cojo* para realizar esta cruzada higienista. Esta pesquisa se dedicará a esclarecer ambos aspectos.

II

A primeira coisa que destaca da publicação a partir do suplemento é o número de entradas dedicadas ao tópico de micróbios. Só no ano de 1895 o assunto é tratado 41 vezes (quase dois artigos por edição), seis vezes em 1896 e nove vezes em 1897. Tentar abordar esses tópicos implica ponderar a presença de algumas constantes que vão desde a ideia com que lidam os contemporâneos da revista sobre a contaminação; das relações que os sujeitos devem estabelecer entre seus próprios corpos e de suas reações ao medo desta contaminação porque, não temos que ser muito espertos para inferir que estamos diante de uma sociedade, se não assustada, pelo menos perturbada pela questão de doenças contagiosas e que, pelo mesmo motivo, está produzindo saberes e práticas sociais que visam a articulação de seus próprios processo particular de civilização (Elías, 1997).

Imagem 1: Os editores de *El Cojo* fazem um chamado de atenção para que tanto o governo quanto os particulares sejam responsáveis pela criação do Instituto Pasteur na Venezuela. Eles vão colabar com 1000 Bs.



PRINCIPIO DEL 4º TOMO DE EL COJO ILUSTRADO

CAMPAÑA ABIERTA PARA 1895

INSTITUTO PASTEUR

Terminaba apenas el Doctor Roux la lectura de su célebre trabajo sobre el tratamiento de la difteria por el suero anti-tóxico, cuando, al aplauso ensordecedor de sus colegas del Congreso de Budapest, siguió en el mundo entero un grito de alegría, un grito de esperanza lanzado por el corazón de las madres, á quienes el médico francés prometía un medio seguro con que salvar á los tiernos seres destinados antes, casi de fijo á la muerte, por aquella terrible enfermedad..... Luégo, un sollozo comprimido vagó en muchos hogares: era el llanto de aquellos que habian luchado en vano por volver sus hijos á la vida y que lloraban la tardanza de la ciencia en suministrar aquel recurso.

Al momento se dieron todos á solicitar con urgencia la creación de institutos en que se produjera, se conservara y se expidiera el suero anti-diftérico, y hoy casi todas las capitales de Europa y muchas de América sostienen ó agrandan estos establecimientos.

En Caracas, desgraciadamente, ha sentado plaza la difteria desde algunos años y hace frecuentes víctimas y nos arrebata constantemente seres muy queridos. ¿Sería perdonable el que no agotáramos el último recurso? ¿No sería una causa de incesante remordimiento para nosotros el que, por incuria nuestra, no libráramos de la enfermedad á los buenos y de la muerte á los ya enfermos, siendo tan sencillo el medio que se nos ofrece?

Proponemos, pues, la fundación de un INSTITUTO PASTEUR en esta capital, y nos tomamos la libertad de excitar para ello al Gobierno y á los particulares, interesados uno y otros en sostener un establecimiento de que reportarían todos honra y provecho.

El INSTITUTO, que debe llevar el nombre del sabio más eminente de este siglo, serviría también para la producción y conservación de la vacuna anti-rábica, que ya hace años debería estar aquí donde más de una vez hemos visto sucumbir desgraciados hidrófobos en presencia del médico, que se cruza de brazos por no tener á su alcance nada de lo que hoy brinda la ciencia; serviría para tener siempre á nuestra disposición, fresca y directa de la ternera y por consiguiente con toda garantía, la vacuna contra la viruela; y para seguir en Caracas los estudios llenos de promesas—de los sueros anti-tetánico, que ya se ha empezado á aplicar en Europa,—anti-neumónico, anti-tifoideo, etc.

No podemos detenernos por más tiempo á enumerar los muchos otros beneficios que derramaría el INSTITUTO; queremos sin embargo hacer hincapié sobre los que se refieren á la cria y á la agricultura, magnas fuentes de nuestra riqueza territorial: ciertas enfermedades desconocidas que diezman por épocas nuestro ganado vacuno y caballar, podrían, sometidas á todos los medios modernos de estudio, encontrar un remedio poderoso, como ha pasado en Francia con las del ganado lanar, é idéntica reflexión puede hacerse sobre las que arruinan muchas de nuestras sementeras.

La Medicina Nacional, en fin, recibiria un empuje saludable; y de la aplicación científica de los métodos modernos al estudio de las fiebres que nos azotan, de la disentería, de la lepra, etc., no puede resultar sino un tratamiento más y más eficaz y una economía de vidas inapreciable.

La Empresa El Cojo propone pues la fundación en Caracas de un INSTITUTO PASTEUR que sirva de centro para toda la República, y al efecto abre al público la suscripción.

Nuestra Empresa contribuye con B. 1.000.

En los próximos números de nuestra Revista seguiremos ocupándonos de tan importante asunto.

LA EMPRESA EL COJO

1º de Enero de 1895

Jean Delumeau (1978) argumenta que as sociedades se diferenciam entre elas pelo que temem e mudam quando seus próprios medos também mudam. O medo é, então, uma emoção inerente ao humano; depende dela, não só a preservação da espécie, mas a criação de estratégias para dobrá-lo e tornar a vida mais vivível... Embora seja evidente o interesse dos editores da revista em oferecer artigos referentes aos avanços na microbiologia ao nível internacional, na verdade, os artigos não fornecem números precisos dos efeitos da poluição sobre a sociedade da época. Não poderia ser de outra forma, em primeiro lugar porque é uma revista ilustrada de orientação cultural e não uma revista médica e, em segundo lugar, porque o objetivo de seus editores é oferecer o país como um local adequado para investimentos estrangeiros que poucos resultados seriam obtidos mostrando as imagens terríveis de infectados com malária, difteria, tétano, peste, estreptococos ou pelas chamadas doenças secretas. No entanto, tanto as advertências presentes no período que estou analisando, quanto a oferta de produtos de higiene presentes no discurso publicitário (sabonetes bactericidas, pomadas e pós-boratados ou sulfurosos, produtos para clareamento e purificação da pele etc (Díaz, 2013), indicam que a contaminação é uma ameaça concreta. Por isso os discursos se preocupam em apontá-lo e impor práticas profiláticas contra ela. Neste contexto, alguns das reações contra a poluição que Delumeau aponta em seu extenso trabalho: rejeição, descrença, segregação, isolamento, culpar o outro (mendigos, estrangeiros)[6] etc.

6 A esse respeito, ver Antonieta Camacho. "Políticas de saúde no Estado Carabobo durante o Guzmancismo". Em Germán Yépez Colmenares (Org.), 2002. História, saúde e doença na Venezuela. Caracas, Edições da Presidência da República, Fonacit, IEH, UC, p. 87-100. Por outro lado, a revista cita processos de segregação nos EUA: "Os americanos não recuam em seus esforços para lutar doenças contagiosas: o New York Board of Hygiene tem Resolveu-se que as casas em que há doentes atacados por doenças contagiosas são marcadas com um pôster que difere na cor de acordo com o natureza do

Mas o que é mais impressionante são as ideias que estão sendo consideradas no século XIX em relação às causas da poluição. E este saber, não totalmente articulado no momento é o responsável pelo medo que circula na mentalidade de então. Vamos ver por quê: durante muito tempo a doença não foi associada ao contágio entre corpos, foram consideradas responsáveis as condições mefíticas do meio ambiente (Corbin, 1987). Claro que existia um conhecimento popular que inconscientemente os associa[7], porém, o conhecimento letrado insistiu durante séculos que as causas residiam na corrupção do ar causado, por sua vez, seja por fenômenos celestes (aparição de cometas, eclipses, conjunção de planetas), seja por diferentes emanações pútridas (sujeira, esgoto mal transportado ou cadáveres estagnados e insepultos, etc.).

Este é o caso de algumas das entradas que me interessam, por expor as relações entre a corrupção olfativa e doença. Em 1 de maio de 1895, uma nota aparece na seção miscelânea intitulada "Causas da gripe" na qual uma mulher inglesa afirma ter descoberto que a causa desta doença não é outra coisa que a poeira dos chineses mortos e insepultos que chega à Europa pelo vento (ECI, 1895, p. 268). Em outra nota do mesmo ano intitulada "Os micróbios", afirma-se que: "As terríveis parasitas se instalam nos vestidos pela poeira que cai sobre eles."[8] (ECI, 1895, p. 411). Em outra entrada do mesmo ano, intitulada "Ar

---

mal. Assim, será vermelho para escarlatina, branco para difteria, azul para sarampo, etc. ". (ECI, 15/08/95, p. 522).

7 Por exemplo, a epidemia de cólera de 1854 a 57, que é perfeitamente documentado e que impôs disciplinas sobre o comportamento do cidadão como a negação do contato entre corpos tão caros Manual de Urbanidade Carreño.

8 "Los terribles parásitos se depositan en los vestidos llevados por el polvo que cae sobre ellos."

viciado", afirma-se que "os micróbios estão na poeira e não no ar"[9] (ECI, 1895, p. 523) e, portanto, pelo menos dez vezes mais nos três anos de edição da revista de que estou analisando.

Outras entradas mostram que o papel da contaminação pela saliva e pelo contato direto entre corpos. É o caso de pelo menos duas notas que aparecem no ano 1896. Na primeira, intitulada "Contra o aperto de mão", afirma-se que "a poeira agarrada às palmas das mãos e dedos é um admirável veículo de doenças microbianas"[10] (ECI, 1896, p. 150). O mês seguinte publica a nota "Abraços Mortais" na qual alerta para a possibilidade de contaminação pela saliva. Neste caso, contaminação por esta rota é apresentada como uma hipótese entre os muitos que são administrados e entre os quais continua ganhando terreno a tese da poluição por poeira: "Existem abraços mortais; muito raro de fato, mas isso é suficiente para se ter cuidado."[11] (ECI, 1896, p. 149).

No ano seguinte surge uma nota muito proveitosa com o título: "Os pernilongos como transportadores de febre" apresentando as ideias que estão sendo tratadas sobre a contaminação: "Um médico italiano garante que os mosquitos são os reais condutores da malária e de muitas outras doenças e que não é verdade que é o vento"[12]. E mais adiante se fazem a seguinte pergunta: "Se os pernilongos em lugar de ser os propagadores das febres não serão antes a causa delas?"[13] (ECI, p. 496, 06/15/97).

---

9 "Los microbios están em el polvo y no en el aire"

10 "el polvo adherido a las palmas y los dedos es un vehículo admirable de enfermedades microbianas".

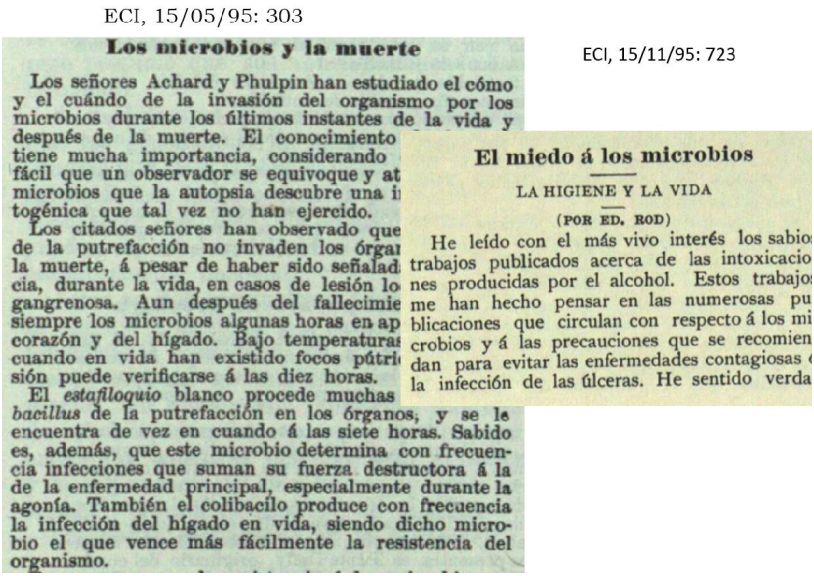
11 "Hay abrazos mortales; muy raros ciertamente, pero ello vasta para que se tenga cuidado".

12 "Un médico italiano asegura que los mosquitos son los verdaderos conductores de la malaria y de otras muchas enfermedades y que no es cierto que sea el viento".

13 "¿Si los mosquitos en lugar de ser los extendedores de las fiebres no serán más bien la causa de las mismas?".

Com esta exposição de motivos, os textos insistem em desenhar "micróbios por toda parte": nas moedas (ECI, p. 448, 15/07/95), no leite (ECI, p. 479, 01/08/95), na pele (ECI, p. 706, 11/01/95), nas ostras (ECI, p. 776, 12/01/95), nos cadáveres (ECI, p. 904, 12/01/96), nos selos postais (ECI, p. 149, 02/01/96), na tinta (ECI, p. 690, 01/09/97), nos "gases nocivos que ofendem o olfato", no ar, na água, nos alimentos, na roupa, nos movíeis e cortinas nos quartos, nos livros e nas estantes de bibliotecas e até os próprios micróbios, como dirá um artigo final do ano 1897.

Imagem 2: Recortes dos artigos sobre os micróbios de *El Cojo Ilustrado*.



ECI, 15/05/95: 303

Los microbios y la muerte

Los señores Achard y Phulpin han estudiado el cómo y el cuándo de la invasión del organismo por los microbios durante los últimos instantes de la vida y después de la muerte. El conocimiento tiene mucha importancia, considerando fácil que un observador se equivoque y at microbios que la autopsia descubre una i togénica que tal vez no han ejercido.

Los citados señores han observado que de la putrefacción no invaden los órgar la muerte, á pesar de haber sido señalad cia, durante la vida, en casos de lesión lo gangrenosa. Aun después del fallecimie siempre los microbios algunas horas en ap corazón y del hígado. Bajo temperaturas cuando en vida han existido focos pútri sión puede verificarse á las diez horas.

El *estafiloquio* blanco procede muchas *bacillus* de la putrefacción en los órganos, y se le encuentra de vez en cuando á las siete horas. Sabido es, además, que este microbio determina con frecuencia infecciones que suman su fuerza destructora á la de la enfermedad principal, especialmente durante la agonía. También el colibacilo produce con frecuencia la infección del hígado en vida, siendo dicho microbio el que vence más fácilmente la resistencia del organismo.

ECI, 15/11/95: 723

El miedo á los microbios

LA HIGIENE Y LA VIDA

(POR ED. ROD)

He leído con el más vivo interés los sabio trabajos publicados acerca de las intoxicacio nes producidas por el alcohol. Estos trabajo me han hecho pensar en las numerosas pu blicaciones que circulan con respecto á los mi crobios y á las precauciones que se recomien dan para evitar las enfermedades contagiosas la infección de las úlceras. He sentido verda

Diante desse panorama, como não reconhecer o medo daquele inimigo invisível responsável pelas "vítimas, caídas todos os anos na cova, devido às epidemias que nos afetam"? (ECI, p. 48, 1895). Citação que corresponde à segunda convocatória para a fundação do Instituto Pasteur.

III

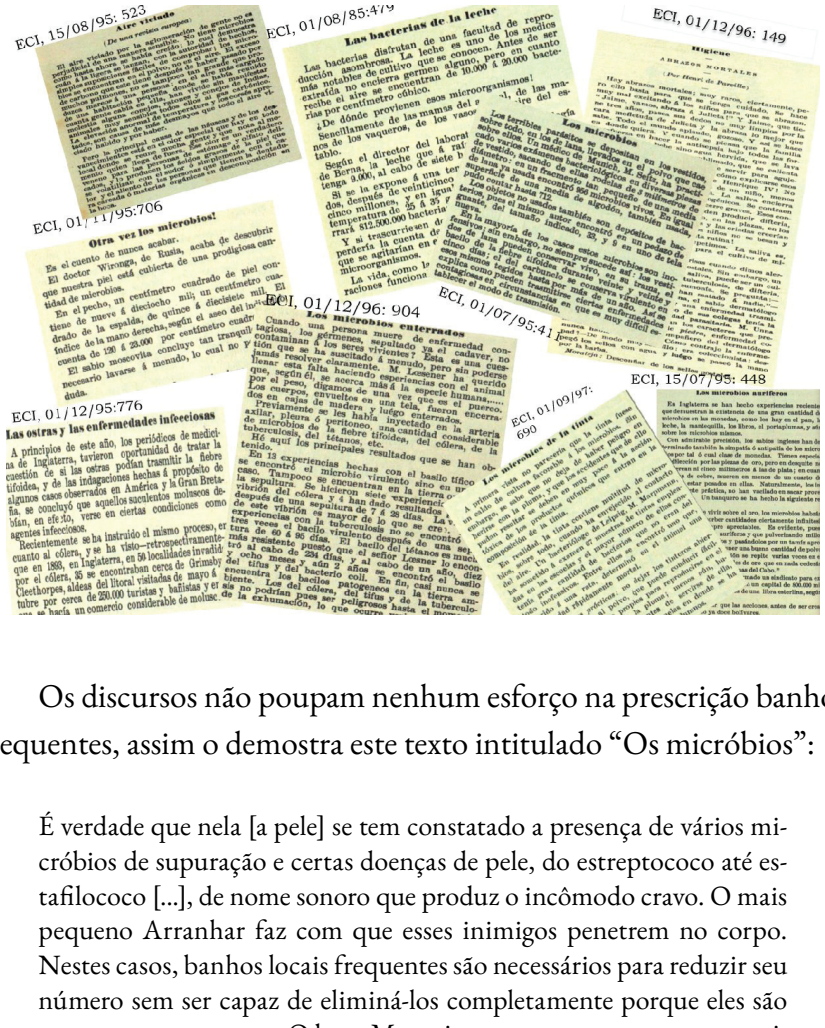
Todo esse mecanismo coercitivo relacionado à poluição seria inútil de costas ao desenho de uma política de prevenção contra doenças e redução da mortalidade dos cidadãos. Isto é a tarefa que o país empreendeu na década de 90 do século XIX em que produz uma verdadeira renovação das redes de saúde do país e em que, embora a medicina ainda não tenha conseguido ter caráter preventivo, mas sim assistencial, as bases estão sendo estabelecidas para o desenvolvimento de políticas de prevenção de mediano e longo prazo. Um processo semelhante observado por Gabriela Nouzialles (2000) para a Argentina quem é aberto à modernidade ao longo do século XIX. Na base desse desenvolvimento está o axioma segundo o qual higiene é sinônimo de saúde e, consequentemente, da civilização, o que equivaleria, ao extremo oposto, a que a sujeira seja sinônimo de doença e correlatos da barbárie.

Daí a aparição de inúmeras entradas relacionadas com o desenho de medidas profiláticas contra contaminação. As mais frequentes, aquelas que têm a ver com a higiene das habitações para o qual é recomendado desinfetá-los com amônia. Na edição do 1 de junho de 1895, a invenção de um novo gás microbicida altamente eficaz para a desinfecção das habitações onde tenham vivido pessoas com doenças contagiosas (ECI, p. 334, 1895). Outros artigos irão propor a maneira mais eficaz para evitar a contaminação de micróbios na tinta:

> Não deixe os tinteiros abertos e expostos à poeira que pode facilmente conduzir seus próprios micróbios para reprodução no líquido; não se machuque com a caneta; ainda menos umedecer a caneta com a língua antes de usá-la, como acontece em muitas escolas onde este mau hábito foi permitido aos alunos [14] (ECI, p. 690, 1897).

14 "No dejar los tinteros abiertos y expuestos al polvo que puede conducir fácilmente

Imagem 3: Recortes de *El Cojo Ilustrado*



Os discursos não poupam nenhum esforço na prescrição banhos frequentes, assim o demostra este texto intitulado "Os micróbios":

> É verdade que nela [a pele] se tem constatado a presença de vários micróbios de supuração e certas doenças de pele, do estreptococo até estafilococo [...], de nome sonoro que produz o incômodo cravo. O mais pequeno Arranhar faz com que esses inimigos penetrem no corpo. Nestes casos, banhos locais frequentes são necessários para reduzir seu número sem ser capaz de eliminá-los completamente porque eles são extremamente tenazes. O bom Montaigne, nos tempos sorte que a microbiologia era desconhecida na terra ele já nos ensinou em seus ensaios 'que o banheiro é saudável'[15] (ECI, p. 574, 1896).

---

los microbios propios para la reproducción en el líquido; no herirse con la pluma; menos aún humedecerlo con la lengua antes de servirse de ella, como acontece en muchas escuelas en donde se ha permitido este mal hábito a los alumnos"

15 Es verdad que en ella [la piel] se ha hecho constar la presencia de diversos microbios

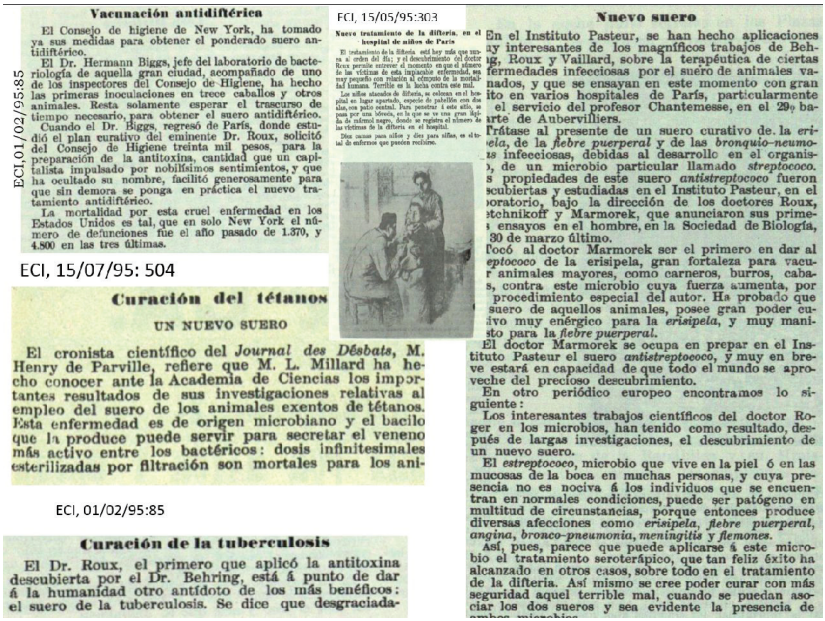
Embora em relação a tomar banho que, por outro lado, não seja prescrito de forma integral, mas fragmentada, os discursos parecem reconhecer que "bom é coentro, mas nem tanto": dois meses após a publicação deste texto encontramos um artigo com o título "Micróbios benéficos" dedicado a micróbios que são bons para o corpo humano e no qual se afirmar que uma assepsia exagerada também seria prejudicial à saúde. (ECI, p. 765, 1896).

Outras entradas destinadas a paliar os perigos de doenças são aquelas que informam sobre o progresso do Sr. Pasteur e seus discípulos. Assim, a revista irá rever, de forma milimetrada, os avanços da seroterapia na criação de vacinas contra as doenças mais comuns da época: tuberculose (ECI, p. 95, 02/01/1895), erisipela (ECI, p. 303, 15/05/1895), tétano (ECI, p. 504, 15/07/1895), difteria (ECI, p. 479, 01/08/1895), peste bubônica (ECI, p. 946, 12/16/1896), etc.

Imagem 4 – Recortes de *El Cojo Ilustrado* sobre doenças.

---

de la supuración y de ciertas enfermedades de la piel, desde el estreptococo hasta el staphylococo [...], de sonoro nombre que engendra el incómodo clavo. El más pequeño rasguño hace penetrar estos enemigos en el organismo. En estos casos se impone el baño local frecuente para disminuir su número sin lograr eliminarlos completamente porque ellos son en extremo tenaces. El buen Montaigne, en los tiempos dichosos en que la microbiología era desconocida sobre la tierra nos enseñaba ya en sus ensayos "que el baño es cosa saludable".



ECI,01/02/95:85

Vacunación antidiftérica

El Consejo de higiene de New York, ha tomado ya sus medidas para obtener el ponderado suero antidiftérico.

El Dr. Hermann Biggs, jefe del laboratorio de bacteriología de aquella gran ciudad, acompañado de uno de los inspectores del Consejo de Higiene, ha hecho las primeras inoculaciones en trece caballos y otros animales. Resta solamente esperar el trascurso de tiempo necesario, para obtener el suero antidiftérico.

Cuando el Dr. Biggs, regresó de París, donde estudió el plan curativo del eminente Dr. Roux, solicitó del Consejo de Higiene treinta mil pesos, para la preparación de la antitoxina, cantidad que un capitalista impulsado por nobilísimos sentimientos, y que ha ocultado su nombre, facilitó generosamente para que sin demora se ponga en práctica el nuevo tratamiento antidiftérico.

La mortalidad por esta cruel enfermedad en los Estados Unidos es tal, que en solo New York el número de defunciones fue el año pasado de 1.370, y 4.800 en las tres últimas.

ECI, 15/07/95: 504

Curación del tétanos

UN NUEVO SUERO

El cronista científico del *Journal des Débats*, M. Henry de Parville, refiere que M. L. Millard ha hecho conocer ante la Academia de Ciencias los importantes resultados de sus investigaciones relativas al empleo del suero de los animales exentos de tétanos. Esta enfermedad es de origen microbiano y el bacilo que la produce puede servir para secretar el veneno más activo entre los bactéricos: dosis infinitesimales esterilizadas por filtración son mortales para los ani-

ECI, 01/02/95:85

Curación de la tuberculosis

El Dr. Roux, el primero que aplicó la antitoxina descubierta por el Dr. Behring, está á punto de dar á la humanidad otro antídoto de los más benéficos: el suero de la tuberculosis. Se dice que desgraciada-

ECI, 15/05/95:303

Nuevo tratamiento de la difteria, en el hospital de niños de Paris

El tratamiento de la difteria está hoy más que nunca al orden del dia; y el descubrimiento del doctor Roux permite esperar el momento en que el número de las víctimas de esta inquietante enfermedad, sea muy pequeño con relación al cómputo de la mortalidad que tomaba. Terrible es la lucha contra este mal.

Los niños atacados de difteria, se colocan en el hospital en lugar apartado, especie de pabellón con dos salas, con patio central. Para penetrar á este sitio, se pasa por una tolvera, en la que se ve una gran dejada de cabezal negro, donde se registra el número de las víctimas de la difteria en el hospital.

Dice mucho para niños y dos para niñas, en el total de enfermos que pueden recibirse.

Nuevo suero

En el Instituto Pasteur, se han hecho aplicaciones ay interesantes de los magníficos trabajos de Behg, Roux y Vaillard, sobre la terapéutica de ciertas fermedades infecciosas por el suero de animales vanados, y que se ensayan en este momento con gran ito en varios hospitales de París, particularmente el servicio del profesor Chantemesse, en el 29º barte de Aubervilliers.

Trátase al presente de un suero curativo de. la *eri*ela, de la *fiebre puerperal* y de las *bronquio-neumo*as infecciosas, debidas al desarrollo en el organis, de un microbio particular llamado *streptococo*. s propiedades de este suero *antistreptococo* fueron scubiertas y estudiadas en el Instituto Pasteur, en el oratorio, bajo la dirección de los doctores Roux, tchnikoff y Marmorek, que anunciaron sus prime- ensayos en el hombre, en la Sociedad de Biología, 30 de marzo último.

Tocó al doctor Marmorek ser el primero en dar al *eptococo* de la erisipela, gran fortaleza para vacur animales mayores, como carneros, burros, caba, contra este microbio cuya fuerza aumenta, por procedimiento especial del autor. Ha probado que suero de aquellos animales, posee gran poder cuivo muy enérgico para la *erisipela*, y muy manito para la *fiebre puerperal*.

El doctor Marmorek se ocupa en prepar en el Instituto Pasteur el suero *antistreptococo*, y muy en breve estará en capacidad de que todo el mundo se aproveche del precioso descubrimiento.

En otro periódico europeo encontramos lo siguiente:

Los interesantes trabajos científicos del doctor Roger en los microbios, han tenido como resultado, después de largas investigaciones, el descubrimiento de un nuevo suero.

El *estreptococo*, microbio que vive en la piel ó en las mucosas de la boca en muchas personas, y cuya presencia no es nociva á los individuos que se encuentran en normales condiciones, puede ser patógeno en multitud de circunstancias, porque entonces produce diversas afecciones como *erisipela, fiebre puerperal, angina, bronco-pneumonia, meningitis* y *flemones*.

Así, pues, parece que puede aplicarse á este microbio el tratamiento seroterápico, que tan feliz éxito ha alcanzado en otros casos, sobre todo en el tratamiento de la difteria. Así mismo se cree poder curar con más seguridad aquel terrible mal, cuando se puedan asociar los dos sueros y sea evidente la presencia de

Nesse contexto, a fundação do Hospital Vargas[16] será o evento que marcará definitivamente (embora não necessariamente efetiva) os novos rumos das políticas sanitárias do país. Dois eventos marcam o início desta etapa: a criação do Colégio de médicos (de caráter sindical) e do Conselho de Médicos (carácter de sanitário) embora de vida efêmera. Em 1891 o Hospital Vargas inicia atividades assistenciais e em 1895 docência. Isso explica, sem dúvida, a extensa reportagem fotográfica cujo foco são todas as unidades do hospital; da mesma forma, o testemunho visual de suas atividades de ensino e o impacto que têm sobre a cura de doenças endêmicas. Além disso, a política editorial da revista ocupada durante os três anos que estou revisando na revisão abrangente dos avanços na microbiologia.

Mas, além da fundação do Hospital Vargas, o que está acontecendo nos anos de 1890 no país? Por que o alto cuidado nas publicações

16 Uno dos hospitales de Caracas cujo nome se deve a José Maria Vargas importante medico venezuelano que também foi presidente da república em 1935.

dedicada ao tópico de micróbios e mecanismos de prevenção das doenças endêmicas mais comuns do XIX? Houve uma melhora neles, um surto epidêmico particular que merece a encenação de medidas sanitárias para contê-lo?

Imagem 4: Hospital Vargas (ECI, p. 361, 1987).

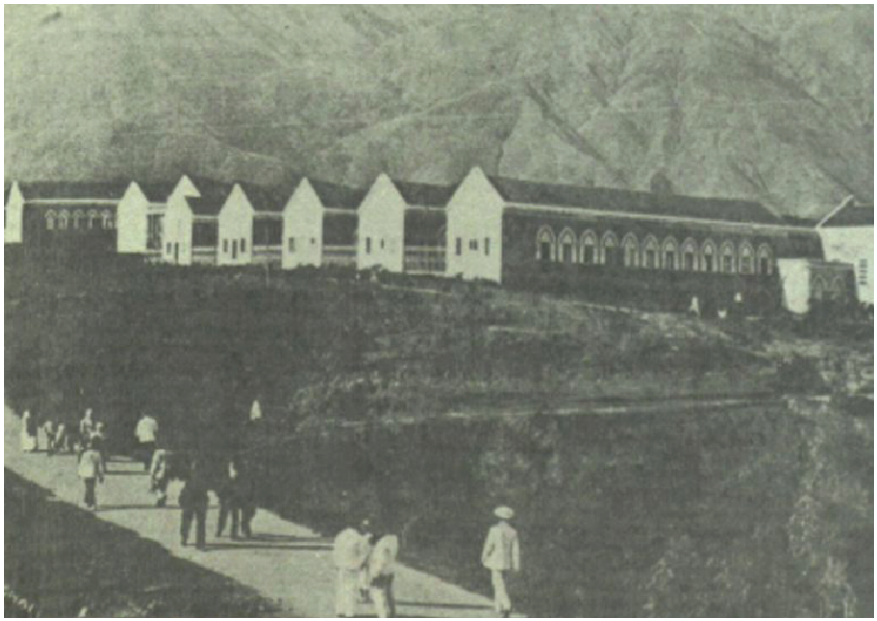
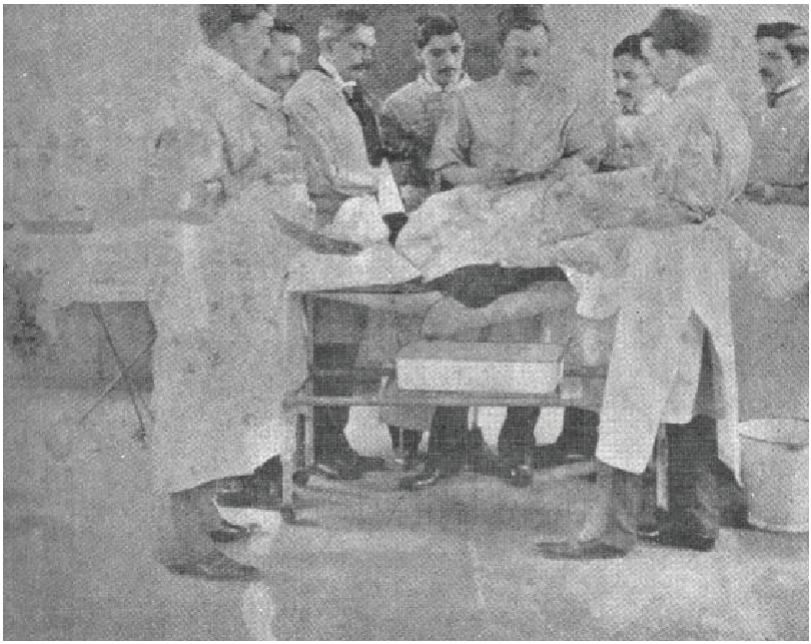


Imagem 5: Hospital Vargas, Anfiteatro de operações ginecológicas (ECI, p. 370, 1987).



A historiografia não relata nenhum evento particular nessas datas, embora saibamos da presença silenciosa e sustentada das mesmas velhas doenças: malária, varíola, difteria, tétano, tosse convulsa, etc. O que está documentado é a consolidação de um aparelho sanitário, desenvolvido conjuntamente entre o Estado e a empresa privada que terá um grande impacto na infraestrutura urbana e nos hábitos de higiene dos cidadãos[17].

Avanços significativos estão ocorrendo no campo da medicina. O sindicato médico funda a Sociedade de Médicos e Cirurgiões de Caracas em 1893 e no mesmo ano a publicação da Gazeta Médica da

17 Confronta-se RODRÍGUEZ Lemoine 2009 (a), 2009 (b) e 2012.

cidade começou como seu órgão oficial. Como já falei, o setor privado assume responsabilidade direta pela criação de instituições que contribuem para o desenho da infraestrutura assistencial de saúde do país.

Na mesma década, foi fundada a Cátedra de Fisiologia Experimental e bacteriológico, dirigido pelo Dr. José Gregório Hernández[18] na época que uma infinidade de jovens médicos (Razetti, Acosta Ortiz, Francisco Antonio Rísquez, entre outros) formados em Paris ingressar da rede sanitária do país.

IV

Sabemos dos bons resultados gerados pela "Campanha aberta para 1895" que iniciou essas linhas porque, antes do final daquele ano a Razetti fundou, em companhia de alguns colegas e com a iniciativa de *El Cojo Ilustrado* de Caracas, do Instituto Pasteur da cidade. As perspectivas não poderiam ser mais animadoras: para o Hospital Vargas de 1891 e o Hospital Infantil da cidade, de 1893[19] um centro de

18 N. T. José Gregorio Hernandez (1864-1919) foi um médico venezuelano que se dedicou a ciência, foi fundador da cátedra de bacteriologia na Universidade Central de Venezuela e é conhecido por sua empatia com os pobres e os moradores de rua. Após sua morte foi venerado por grande parte da população venezuelana da igreja católica, considerando um Santo. Tem um santuário na sua cidade natal, Isnotú, no estado Trujillo. O processo de beatificação foi iniciado no papado de João Pablo II e foi concluído no 2020 com o Papa Francisco.

19 A criação do Hospital Infantil, conhecido como Hospital Linares, é o melhor exemplo da contribuição do setor privado para o desenvolvimento de medicina nacional. Este trabalho de caridade veio para preencher uma lacuna no atendimento à população infantil, já que o Hospital Vargas não tinha serviços para cuidar de crianças doentes. A obra foi inteiramente devido à iniciativa e recursos financeiros contribuição de Juan Esteban Linares (La Guaira, 1846-Caracas, 1927). Comerciante e político. Promotor de empresas que contribuíram para o modernização de Caracas. Tais como: Banco Comercial, Câmara de Comércio de Caracas, Cervejaria de Caracas, Clube Venezuela, Teatro Caracas, Pasaje Linares, Electricidad de Caracas, Gas Company e muitos outros. Participou ativamente da política: Presidente do Conselho Municipal, deputado

pesquisa para doenças endêmicas passa a se associar também e, além disso, contribui para desenhar o mapa do que é conhecido como a "etapa renovando a medicina na Venezuela" (Rodríguez, 2012, Bracho, 2002).

Imagem 6: Hospital Vargas. Laboratório e Museu de Anatomia Patológica.



Paralelamente a este ordenamento da infraestrutura de saúde, projeta-se uma rede estendida de benfeitoras públicas nas cidades mais importantes no país: novos meios de comunicação social são criados, as estradas são alargadas assim como a rede ferroviária que conecta os centros de produção agrícola com as cidades e portos de exportação. O telefone e a eletricidade irrompem como símbolos de modernida-

ao Congresso Nacional e Ministro da Fazenda no governo do General Joaquín Crespo. Durante o governo do general Castro perdeu toda a sua fortuna e teve que entregar aos seus credores todos seus ativos, incluindo o Hospital infantil.

de e progresso em meio a um demorado processo de transformação urbana que, no entanto, tem a infraestrutura necessária para garantir a higiene dos cidadãos via dispositivos sanitários capazes de estabelecer classificações rigorosas entre uma pessoa saudável e outra doente, normal e anormal: sistemas de esgoto e água potável, mercados, matadouros, prisões, hospitais, centros de pesquisa de doenças endêmicas e ensino de medicina, leprocômios, cemitérios, escolas, auspícios... Ou seja, dispositivos capazes de amortecer os efeitos de medo diante da contaminação que venho apontando no período isso me ocupa.

Imagem 7: Hospital Vargas. Grupo de estagiários após prova prática sobre o cadáver (ECI, p. 550, 01- 1895)



Imagem 8: Chegada do trem para Mariara. Grande Ferrovia da Venezuela



O que esses discursos estão confirmando é a certeza segundo a qual na empresa de habitar as cidades, de fazer vida pública, os cidadãos têm instituições que os apoiam, que facilitam sua inclusão no espaço urbano e os protege de perigos de poluição, doenças e crime. Se o progresso depende do compromisso dos cidadãos em realizá-lo, este compromisso só é possível enquanto os cidadãos têm uma infraestrutura que os protege. O poder reage contra o medo, que é mistura, desordem, perigo e / ou sujeira, impondo disciplinas, além de prescrever para cada seu lugar, para cada seu corpo, para cada sua doença e sua morte, pelo efeito de um poder onipresente e onisciente que se subdivide de forma regular e ininterrupta até a determinação final do indivíduo, do que o caracteriza de que o pertence a ele, do que acontece com ele. Produz-se, portanto, um controle político de poluição

que traz classificações estritas, promove a penetração do regulamento até os melhores detalhes da existência e por meio de uma hierarquia completa que garante a operação capilar do poder; não as máscaras que se põem o tiram, mas a atribuição a cada um de seus nomes "verdadeiros", de seu "verdadeiro" lugar, de seu "verdadeiro" corpo e do "verdadeiro" doença. Contaminação e doença como uma forma ao mesmo tempo, real e imaginária de desordem simbolicamente representa a barbárie, elas têm como correlato médico e político a disciplina. Em outro sentido, assepsia e limpeza aparecem como garantias de progresso e serão a materialização da nação moderna. Limpar as cidades de grupos improdutivos, loucos, moradores de rua e doentes (ou o que parece ser o mesmo: indígenas, quilombolas, negros libertos e rebeldes, criminosos). Limpe o corpo de seus odores e impulsos espontâneos. O outro é a doença e, como tal, seu contágio era temido. Daí muitas dessas políticas de reordenamento social serviram como estratégias discursivos de poder voltados para a domesticação do medo e enfraquecimento da violência na mentalidade iluminista do século XIX.

A ironia no tratamento desses assuntos será outra das estratégias discursivas de poder voltadas para a domesticação do medo na mentalidade iluminada do século XIX. Antes de terminar o período, outros dispositivos para reduzir a morbidade do cidadão dar forma definitiva à paisagem de fobia do século: refiro-me a algumas arengas excludentes da classificação racial da cidadania, ao aumento de medidas eugênicas que garantam as combinações mais propícias para o fortalecimento das "raças" e ao esboço de uma miragem que garante o desaparecimento total de todas as doenças em uma sociedade futura na qual eles iriam materializar as promessas de progresso. O assunto não parece ter chegado com a velocidade exigida, pelo menos até a

década dos anos 30 do século seguinte, certificado pela "tempestade interminável de febre e de miséria" que fez de Ortiz uma cidade povoada de casas mortas.

Referências

BRACHO, Daniel. Antecedentes históricos del Hospital Vargas como institución docente: 1888-1895. *In:* COLMENARES, Germán (Org.). **Historia, salud y enfermedad en Venezuela**. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, Fonacit, IEH, UCV, 2002, p. 101-122.

CAMACHO, Antonieta. Políticas sanitarias en el Estado Carabobo durante el Guzmancismo. *In:* COLMENARES, Germán (Org.). **Historia, salud y enfermedad en Venezuela**. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, Fonacit, IEH, UCV, 2002., p. 87-100

CORBIN, Alain. **El perfume y el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

DÍAZ, Carmen. Anomalías Ilustradas II. Salvajes, incorregibles, débiles y villanos en *El Cojo Ilustrado* de Caracas. *In:* **Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios**. CDCHTA-Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Universidad de Los Andes, n. 20, janeiro, 2013, p. 105-128.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. Tradução das notas de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

NOUZEILLES, Gabriela. **Ficciones Somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)**. Rosario (Arg.): Beatriz Viterbo, 2000.

OTERO SILVA, Miguel. **Casas Mortas e Poço Nº 1**. Tradução de Monteiro Lobato Rio de Janeiro: Brasilense, 1971.

RODRÍGUEZ, Lemoine. El Instituto Pasteur de Caracas (1895- 1902). *In:* **Boletín Sociedad Venezolana de Microbiología**, n. 14, v. 2, 2009a, p. 41-43.

RODRÍGUEZ, Lemoine. Iniciativa privada y medicina en Venezuela hacia finales del siglo XIX. El Instituto Pasteur de Caracas. *In:* **Revista de la Sociedad Venezolana de Historia de la Medicina**, n. 58, 2009b, p. 153-167.

RODRÍGUEZ, Lemoine. **La viruela en Venezuela. Epidemias defensa durante el siglo XIX**. Caracas: Edición de la Academia de Ciencias Físicas, Matemáticas y Naturales 2012.

Revista Válvula: uma visão retrospectiva

Diego Rojas Ajmad
Roger Vilain

I

Para a historiografia literária venezuelana, a revista *válvula* (1928) constitui o pilar inaugural das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX[3]. Os estudos a respeito, não muito numerosos se considerarmos que desde sua publicação transcorreram mais de noventa anos, exigem atualmente uma revisão e aprofundamento do que *válvula* significou e tem significado para a cultura nacional.

De maneira geral, a abordagem crítica sobre a revista tem sido fragmentária, episódica e pouco profunda, restringindo-se a sinalizar certas características que a catalogam como a iniciadora de novas tendências estéticas na Venezuela. Sem temor de errarmos, poderíamos afirmar que as compilações sobre a revista válvula nas histórias referenciais da literatura venezuelana não ultrapassam as sete páginas.

---

1 Este trabalho foi publicado originalmente no ano de 2011 no livro *Revista válvula (1928): edición facsimilar*, coedição feita entre a Universidade Nacional Experimental de Guayana (Bolívar, Venezuela) e a Universidade de Los Andes (Mérida, Venezuela). Aqui se reproduz com algumas correções e notas adicionais.

2 Tradução: Aila Ferreiro.

3 A história das revistas literárias na Venezuela é ampla e constitui um mundo ainda virgem para explorar. A revista *La Flor de Mayo*, de 1844, iniciará esta história e a partir dela sucederão uma variedade de títulos de transcendência, entre os quais podemos mencionar : *El Cojo Ilustrado* (1892), *Cosmópolis* (1894), *La Alborada* (1909), *Cultura Venezolana* (1918), *Arquero* (1932), *Viernes* (1939), *Contrapunto* (1948), *Cantaclaro* (1950), *Sardio* (1958), *Tabla Redonda* (1959), *Rayado sobre El Techo* (1961), *En Haa* (1963), *Trópico Uno* (1964), *Zona Franca* (1964), *Poesía* (1971), *Veintiuno* (2004), entre muitos outros.

DOI: 10.29327/5418815.1-15

Embora a válvula seja constantemente mencionada na história da literatura na Venezuela, devemos acrescentar que uma revista de sua importância teve apenas uma edição. Em 1978, o Centro de Estudos Latino-americanos Rómulo Gallegos, em razão do cinquentenário da revista, tentou infrutiferamente sua reedição fac-similar. Até o presente momento, o exemplar preservado repousa na Biblioteca Nacional da Venezuela. Apesar dos esforços realizados para sua preservação, encontra-se em um estado de considerável deterioração, o que torna praticamente impossível o acesso ao leitor. Portanto, nos trabalhos cotidianos de pesquisa e docência, ao abordar o tema em questão, é necessário realizar um trabalho quase metafísico, ou seja, falar, considerar e estudar um objeto que praticamente ninguém ou muito poucos viram.

Neste sentido, supomos que realizar um exercício de reflexão em torno da revista e os modos em que está se instala nas engrenagens do contexto social ao qual pertenceu em seu momento, implica indagar sobre possíveis respostas ao fato cultural e sua incidência nos subsistemas político, artístico, social, econômico... Que dão forma à rede de relações em que nos movemos como grupo humano. Desta forma, pretendemos abordar o problema do que a revista *válvula* supõe enquanto artefato comunicacional e seus vínculos com o desenvolvimento sociocultural da Venezuela. Vale então, em função do anterior, se perguntar o seguinte: De que maneira a revista *válvula* dialoga e influi significativamente no contexto cultural de sua época e vice-versa? Tal influência chega a nossos dias, como sugere a historiografia literária nacional? De que modo se originou, se alimenta e se mantém dito diálogo, se é que existe na atualidade?

II

Não existe empresa de maior risco que a da definição, pois esta, suscetível às visões do que define, leva dentro de si o trabalho ambíguo da redução da totalidade. Englobar, por exemplo, com o termo vanguarda a um cúmulo de variado de experiências estéticas nos faria correr o risco do "adjetivação", e cito, "que anula de uma só vez toda a rica variedade de um movimento ou autor"[4] (Araujo, 1988, p. 28), como disse alguma vez Orlando Araujo.

Definiremos então à vanguarda, não sem reservas, como os movimentos estéticos que surgiram depois da Primeira Guerra Mundial (1918) até os inícios da Segunda (1939), que ansiavam novas linguagens e horizontes de expressão. Mais que um simples choque geracional, mais que uma insolência de jovem rebelde, a época vanguardista evidencia a crise do sujeito moderno que é impelido a parir, a ela e com ela, a contemporaneidade histórica. Novos atores sociais deambulavam pelas novas nuvens, que agora eram moradas de novos personagens: automóveis, aviões, arranha-céus, escritórios, burocratas. A vanguarda, citando a Klaus Müller-Berg, "equivale ao triunfo intransigente e definitivo de valores associados à nova sensibilidade do século XX, que põe a devida ênfase na técnica, a velocidade, a mudança, a novidade, a imprevisibilidade e a aventura"[5] (Müller-Berg, 1982, p. 150). Esta crise é herança do drama do século XIX que enfrenta fé e razão, lógica e instinto, inteligência e realidade; propiciado no estético pela postura antinaturalista de Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Verlaine e o mesmo Baudelaire, quem diria, com um obstinado recha-

4 "que cancela de un plumazo toda la rica variedad de un movimiento o autor".

5 "equivale ao triunfo intransigente e definitivo de valores associados à nova sensibilidade do século XX, que põe a devida ênfase na técnica, a velocidade, a mudança, a novidade, a imprevisibilidade e a aventura".

ço para normas e escolas: "A natureza é feia e eu prefiro os monstros de minha fantasia"[6] (Van Tieghem, 1963, p. 214). A arte adquiriria novas roupagens e inusitadas formas de nomear o mundo; no econômico, a passagem do capitalismo de livre concorrência ao capitalismo monopolista e o amplo desenvolvimento da segunda fase da Revolução Industrial abonariam a mentalidade emergente do século XX; no filosófico, o irracionalismo de Nietzsche e Kierkegaard propiciou a ininteligibilidade do mundo, e a sentença nietzschiana da morte de Deus secularizou a vida, deixando o homem órfão, cheio de angústias.

Nessa situação começaram a surgir os ismos vanguardistas na Europa. Agrupações em constante afronta contra a tradição, a academia, o cânone, os gêneros, a instituição artística; para eles a arte tinha que ser a vida mesma, e de fato o foi. Assim, várias agrupações, difícil de listar, rechaçavam o passado e afirmavam sua criação como a "nova arte": expressionismo (Alemanha), futurismo (Itália/França), fubismo (França), dinamismo (França), dadaísmo (Suíça), surrealismo (França), ultraísmo (Espanha)...

Podemos configurar intenções comuns de todos eles:

1. Consciência de grupo: que evidencia uma sensibilidade comum entre seus indivíduos.

2. Institucionalização do grupo: por meio de manifestos teóricos e a elaboração de revistas que serviram de veículos de difusão.

3. Fundação e negação: atitude com a qual rechaçavam todo o passado e manifestavam a novidade e verdade de sua arte.

4. Experimentalismo: por meio do qual se transgrede a instituição artística com a confusão de gêneros, se renova a perspectiva

6 "A natureza é feia e eu prefiro os monstros de minha fantasia".

na pintura com o abstracionismo e a música começa a ser atonal. Assim, a arte toda explora novas maneiras que satisfizeram o novo homem do século XX.

Na Europa, os movimentos de vanguarda mais influentes foram o Futurismo, o Surrealismo e o Cubismo. O Futurismo, fundado em 1909 por Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) buscava a exaltação da modernidade, entendida como adoração à máquina, vista como instrumento multiplicador dos poderes do homem. No primeiro manifesto do grupo se dirá: "Um carro de corrida, com sua carroceria adornada com tubos grossos que parecem cobras com hálito explosivo... um carro de corrida, que parece funcionar com estilhaços, é mais bonito do que a Vitória de Samotrácia."[7] (Centro de Investigaciones Literarias Casa de Las Américas, 1970, p. 61).

Com o surrealismo se pretendia renovar, mas que a arte, a vida mesma. Fundado em 1924 por André Breton (1896-1966), junto com Louis Aragón y Soupault, começa a explorar a essência da realidade, o que está além da mesma (super-realismo). Explora-se entre os sonhos de Freud e da psicanálise, no que o subconsciente domina e guia o trabalho criador. Não foi por nada que um surrealista francês colocava na porta de seu quarto um cartaz que dizia: "O poeta trabalha". Breton definiria o surrealismo da seguinte maneira: "Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende expressar, seja verbalmente, por escrito ou de qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento fora de qualquer controle exercido pela razão e

7 "Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia".

fora de qualquer preocupação estética ou moral""[8] (Bretón *apud* Van Tieghem, 1963, p. 236).

Em 1910 aparece a tendência denominada cubismo, mesmo que em 1906 e 1907 encontramos os experimentos pictóricos de Picasso e Braque. O cubismo aspirava à autonomia da obra artística por meio das audácias de perspectivas e simultaneidade em um mesmo plano, além de outorgar valor à tipografia nos poemas com o jogo das formas de *Los Caligramas* de Apollinaire.

Deixamos reservados outros movimentos de vanguarda: dadaísmo, expressionismo, ultraísmo espanhol, e um longo etecétera que motivou a J. Cirlot a compilar um grosso *Diccionario de los ismos*, publicado em 1948.

Mas essa é a história europeia da vanguarda. Quando mudamos de cenário e falamos da vanguarda Ibero-americana, justificamos as primeiras linhas deste apartado, nas quais criticamos o exercício da definição, pois não abrange a totalidade do estudado. Neste dilema se guarda a historiografia tradicional, que pratica ferventes cinco pecados capitais:

a) A fragmentação. Que segmenta a totalidade do sistema artístico, fazendo ver suas distintas etapas como fatos isolados.

b) O eurocentrismo. Que explica o desenvolvimento da produção artística ibero-americana como simples reflexo da cultura europeia.

8 "automatismo psíquico puro por el cual uno se propone expresar, ya verbalmente, ya por escrito, o de cualquier otra manera el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento fuera de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral".

c) O critério geracional. Que agrupa as produções artísticas por meio de critérios biológicos ou historicistas, não discriminando as variantes que puderam existir em um mesmo grupo.

d) d. A marginação. Que obvia do sistema artístico as obras que não encaixam dentro do método da historiografia ou do gosto e interesses do pesquisador.

e) e. A linearidade. Que mostra ao sistema artístico como uma soma de etapas que nascem e morrem em uma simples cadeia.

Muitos são os exemplos dessa má prática. Quando nos referimos à vanguarda ibero-americana encontramos coisas como estas: "Os ismos que surgiram [na Iberoamérica] eram ramificações da grande planta industrial baseada na Europa"[9] (Imbert, 1966, p. 16), afirmado por Anderson Imbert na sua *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Parece que é uma constante na história da cultura ibero-americana o movimento pendular das opiniões entre a imitação e a invenção. A discussão por nossa identidade se encontra presa entre essas duas barras, empobrecendo assim a análise por nosso ser. Quando se fala de fatos culturais, não se pôde estabelecer categorias de primazia ou originalidade. Isso equivaleria a falar do inventor do sol ou do descobridor do ar. Em todo caso, Ibero América não pode escapar da crise do sujeito moderno que afetava o mundo, crise da qual já falamos linhas atrás. A revolução mexicana, a fundação da Aliança Popular Revolucionária Americana (APRA), o crack da Bolsa de Nova York, a Guerra do Chaco, a reforma Universitária de Córdoba, o aumento do investimento do capital estrangeiro, etc., são causas e, ao mesmo tempo, efeitos da nova mentalidade ibero-americana.

9 "Los ismos que aparecieron [en Iberoamérica] fueron sucursales de la gran planta industrial con sede en Europa".

Já o modernismo tinha se consolidado e a lua, o cisne e o azul não despertavam o interesse de antes. O poeta mexicano Enrique González Martínez, em 1910, falou: "Torça o pescoço do cisne de plumagem enganosa"[10], e mais adiante diz: "A coruja sábia é o melhor conselheiro"[11] (Henríquez Ureña, 1969, p. 180), demonstrando assim confiança em direção à razão e à técnica, novas para Iberoamérica, diferente da Europa que já mostrava marcas de desconfiança em relação com esse tipo de saberes.

A arte não era a mesma; agora se escrevia da seguinte maneira:

Os pneus de Deus foram cortados.
Verdadeiramente, irmãos, verdadeiramente
na hora das coisas peludas
chegou
chegou
na hora das coisas peludas
dizem os crucificados.

As mulheres são um problema com pelinhos
O animal de tijolo veste preservativos iluminados.
Os idiotas artificiais
amortecer as paredes únicas do manicômio.
A aranha cria pelos e se torna filósofa.

O marreco da filosofia
fivelas com três botões e um testículo[12].
(Rokha, 1984, p. 251).

10 "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje".

11 "El sapiente búho es mejor consejero".

12 "A Dios se le rompieron los neumáticos./ En verdad, hermanos, en verdad/ la hora de las cosas /peludas/ llegó/ llegó/ la hora de las cosas peludas/ dicen los crucificados. / Las mujeres son /problemas con pelitos. / El animal de ladrillos se pone condones iluminados. / Los idiotas artificiales/ humedecen los muros únicos del manicomio. / La araña cría pelos y se transforma en filósofo. /El marrueco de la filosofía/ se abrocha con tres botones y un testículo."

Na Iberoamérica, igual que no resto da Europa, surgiu uma enorme quantidade de ismos de difícil enumeração: criacionismo (Chile), simplismo (Peru), runrunismo (Chile), agorismo e estridentismo (México), minorismo e afro-cubanismo (Cuba), diepalismo, euforismo, noísmo, atalayaísmo (Puerto Rico), postumismo (República Dominicana), indigenismo (região andina), modernismo brasileiro (Brasil). E a lista continua: negrismo, cholismo, ultimatismo, nunismo, construcionismo, impulssionismo, integralismo, intensismo, simultaneismo, sincerismo, ultraísmo argentino, grupo sem número e sem nome etc...

Seguir a lista seria um exercício de enciclopédia ou de ficha inútil. Resultaria melhor esboçar lineamentos ou paradigmas que nos mostrem a riqueza e variedade dos ismos Ibero-americanos. Observando ideias de Javier Lasarte (1995), da crítica e historiografia tradicionais, as que já pagamos contas páginas atrás, se aproximava ao estudo da vanguarda ibero-americana com a ferramenta de oposição velho/novo. Esta concepção foi criticada com antecedência por Ángel Rama (1973), quem a chamou de superficial, esboçando a ideia de uma "dupla Vanguarda Latino-Americana":

> Um setor da vanguarda, além de sua rejeição da tradição realista em seu aspecto formal, tende a tirar dela sua vocação para se inserir em uma comunidade social, posição pela qual se liga à ideologia regionalista; outro setor, a fim de preservar intacta sua formulação vanguardista, intensifica sua conexão com a estrutura da vanguarda europeia[13] (Rama, 1973, p. 11-12).

13 "Un sector de la Vanguardia, más allá del rechazo de la tradición realista en su aspecto formal, tiende a retomar de ésta su vocación de insertarse en una comunidad social, posición a través de la cual se vincula a la ideología regionalista; otro sector, por conservar íntegra su formulación de vanguardia, intensifica su conexión con la estructura de la vanguardia europea."

Assim, enquanto que a primeira posição dizia que todo o novo era vanguarda; a segunda proposta abria um compasso de novas possibilidades. Posteriormente Nelson Osorio amplia a ideia e sinaliza:

> Estas duas tendências, Mundonovismo e vanguarda artística, não conseguem compartimentar a totalidade da literatura produzida na época, de modo que, ao invés de esgotar o quadro geral, elas podem ser consideradas como os polos extremos entre os quais se desdobrou a ampla gama de renovação artística[14] (Lasarte, 1995, p. 98).

Lasarte menciona logo a possibilidade de considerar a vanguarda não como um movimento, mas como uma época que inclui a grande variedade de manifestações de mudanças. Propõe, além disso, a consideração de três oposições: tradição/ruptura, cosmopolitismo/americanismo-nacionalismo, arte purismo/compromisso, que, segundo operações matemáticas de permutação e combinação, tomando um aspecto de cada grupo, nos dão a possibilidade de 36 vanguardas ibero-americanas: vanguarda de tradição, cosmopolita e arte purista; vanguarda de ruptura, americanista e de compromisso; vanguarda.

III

A vanguarda na Venezuela foi tema de discussões que se mantêm entre os dois pilares da imitação e a invenção, referidas anteriormente. Juan Liscano, em seu *Panorama de la literatura venezolana actual* (1973), Mariano Picón Salas, na sua *Formación y proceso de la literatura venezolana* (1984), José Ramón Medina, em seu *50 años de la*

14 "Estas dos tendencias, mundonovismo y vanguardismo artístico no logran compartimentar la totalidad de la literatura que entonces se produce, por lo que más que agotar el panorama de conjunto pueden ser consideradas como los polos extremos entre los cuales se despliega el amplio abanico de la renovación artística".

literatura venezolana (1969), todos referidos no âmbito venezuelano, falam de cópia, transplante e imitação. Vejamos.

A vanguarda, segundo o dizer dos historiadores, é introduzida na Venezuela pelo diplomático mexicano Juan José Tablada, quem publica vários poemas ao estilo Haikai em revistas da época (1919) e fala da "nova poesia". Logo viriam outros precursores da mudança como Antonio Arráiz, quem regressa dos Estados Unidos com influências de Whitman e com um verso livre vigoroso e americanista: "Eu canto minha América virgem, /eu canto minha América indígena/sem espanhóis e sem cristianismo, /eu canto minha triste América."[15] (Arraiz, 1924, p. 5), publicado em seu livro de poemas *Áspero*, de 1924.

Mas a revista *válvula* (com minúsculas, pelo mesmo desejo de ir contra as normas e de utilizar a linguagem para a subversão [Schwartz, 1997]), de 1928, viria a ser o gérmen unificador das ânsias dos jovens artistas venezuelanos para se expressar com voz própria. Ali, figuras como Arturo Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Eduardo Planchart, Luis Enrique Mármol, Nelson Himiob, etc., demonstraria a nova mentalidade que desde muito tempo agasalha o mundo.

Os integrantes desta vanguarda venezuelana se apropriaram da criação cultural europeia para dar-lhe muletas e impulso ao ardor que levavam dentro. Não foi mera cópia nem esteve Venezuela isolada do que acontecia com o resto do mundo, como costumam dizer ainda hoje muitos historiadores. Pablo Rojas Guardia, poeta venezuelano da vanguarda, diz a respeito:

15 "Canto mi América virgen, /canto mi América india/sin españoles y sin cristianismo. /Canto mi triste América".

> A vanguarda, como nós de 28 a entendemos, não significava uma escola ou uma tendência particular. Os ritmos são muito variados e os metros, estrofes e modulações que utilizamos são muito numerosos. Nós nos expressamos, no salmo de origem bíblica, à maneira do grande bardo norte-americano Walt Whitman; muitas vezes recorremos à tradicional octossílabo espanhol, mas quase sempre nos expressamos em verso livre [...]
>
> O sentimento de internacionalização, de universalização, da natureza ecumênica da vanguarda venezuelana – dos 28 venezuelanos, neste caso – parecia claramente sustentado pelos vários ismos que agitavam a consciência literária da Europa na década de 1920. [...] Do futurismo italiano, aparentemente, a atitude guerreira e combativa foi tomada; mesmo usando imagens de guerra, de lutas de batalha, de trincheiras. Do expressionismo alemão a vivificação da paisagem; do ultraísmo espanhol a redução de cada poema a uma única metáfora ou a uma sucessão de metáforas sobrepostas..., *Mas todos estes ismos encontraram em solo venezuelano uma expressão plena na ânsia e determinação de demonstrar estarmos inaugurando uma nova poesia e uma nova literatura*[16] (Rojas Guardia, 1972, p. 16-17, grifo nosso).

O vanguardismo venezuelano foi um período consciente de renovação literária em respeito com o modernismo, cuja aparição resultou de um processo normal de continuidade literária. Seu contexto de

16 "La vanguardia, tal como la entendíamos los del 28, no significó una escuela o una tendencia determinada. Son muy variados los ritmos y muy numerosos los metros, las estrofas, las modulaciones que nosotros empleábamos. Nos expresábamos, en el salmo de origen bíblico, a la manera del gran bardo norteamericano Walt Whitman; recurrimos muchas veces al tradicional octosílabo español, pero casi siempre nos expresábamos en el verso libre (...)
El sentimiento de internacionalización, de universalización, de ecumenidad de la vanguardia venezolana –del 28 venezolano, en este caso– claro es que parecía sustentarse en los diversos ismos que por los años 20 conmovían la conciencia literaria de Europa. (...) Del futurismo italiano se tomaba, aparentemente, la actitud bélica, combativa; aun empleando imágenes de guerra, de peleas de batallas, de trincheras. Del expresionismo alemán la vivificación del paisaje; del ultraísmo español la reducción de todo poema a una sola metáfora o a una sucesión de metáforas superpuestas... Mas todos estos ismos encontraron en tierra venezolana una cabal expresión en el afán y en el empeño de demostrar que estábamos inaugurando una poesía y una literatura nuevas".

aparição esteve fundamentado, ao contrário da história política, pela plena liberdade: liberdade na criação de novas formas literárias, liberdade na introdução das novas correntes artísticas do mundo. Isto o demonstra a presença na cidade de Caracas a princípios dos séculos XX de 23 estabelecimentos tipográficos como uma produção mensal de 211 publicações (Segnini, 1987), e o fato de que em Mérida, zona resguardada pelas reuniões de cúpula, exista a segunda melhor hemeroteca do país formada no final do século XIX e princípios do XX, além do inexplicável discurso, inexplicável diante dos olhos dos que renegam as possibilidades do contato da Venezuela daquele momento com as novidades artísticas e de pensamento do mundo, do jovem Mariano Picón Salas quem aos 17 anos dissertou no Paraninfo da Universidade de Los Andes sobre as novas correntes da arte em 1918. Yolanda Segnini, em um ataque de assombro por descobrir a falsa repressão cultural do gomecismo, diz:

> Oh surpresa, aquele obscurantismo de que falo desde que era estudante de história venezuelana [...], que o obscurantismo não era tal. Como pode haver obscurantismo depois do que descrevi? Em um país onde apenas 10% da população tem acesso à educação, é verdade, vocês me dirão, 90% da população era negra. Sim, estava escuro, permaneceu escuro e ainda está escuro. Em todo caso, o que é realmente importante é que aqueles que dizem e aqueles que falam de obscurantismo não são membros desses 90%. Aqueles que dizem, e aqueles que falam, e aqueles que proclamam e apontam o obscurantismo, são precisamente aqueles que tinham bibliotecas, aqueles que davam palestras, aqueles que estavam em dia. Se não houve Rubén Darío na Venezuela, a culpa não foi de Gómez. [...]. Portanto, a primeira conclusão [...] é que a intelectualidade venezuelana da época tinha acesso às publicações que estavam em voga na época[17] (Segnini, 1987, p. 46).

17 "¡Oh sorpresa!, ese oscurantismo del cual yo venía hablando desde que yo era estudiante de historia de Venezuela (...), ese oscurantismo no era tal. ¿Cómo puede haber oscurantismo después de lo que he reseñado? En donde sólo un 10% de la población es

IV

Para o ano em que aparece *válvula* a palavra "vanguardista" é usada já no âmbito do trabalho jornalístico, ou seja, pode se encontrar sem maiores dificuldades nas páginas dos diários caraquenhos que fazem a vida nesta época. De igual maneira, os jovens escritores que a conformam, alguns mais, outros menos, se inscrevem no horizonte intelectual que supõe a criação de obras de vanguarda literária.

Geralmente tende a crer que durante o início, desenvolvimento e configuração da vanguarda na Venezuela publica-se pouco e mal se difundem as ideias e o trabalho artístico efetivado em outras latitudes, o certo é que numerosas vozes provenientes do exterior têm espaço em publicações locais, moldando a ascensão e disseminação do pensamento vanguardista internacional. Nelson Osório agarrou, sistematizou e estudou desde uma perspectiva crítica-documental a irrupção da vanguarda na Venezuela, e não em vão escreve, a propósito de revistas que circulavam em 1927, o seguinte:

> Em Cultura Venezolana, por exemplo, é publicado um fragmento de um poema de Marinetti de 1911, coincidindo com a presença do futurista italiano em Buenos Aires; Élite reproduz textos de Gómez de la Serna e Apollinaire. O artigo de Francisco Contreras, publicado originalmente no Mercure de France, 'Ricardo Güiraldes y la literatura de vanguardia', também é traduzido. No início do mesmo ano, um dos artigos mais agressivos em defesa do Futurismo também foi publicado:

---

la que tiene acceso a la instrucción, es verdad, me dirán Uds., el 90% estaba oscuro. Sí, estuvo oscuro, siguió oscuro y sigue oscuro. En todo caso, lo verdaderamente importante es que los que dicen y los que hablan del oscurantismo no son miembros de ese 90%. Los que dicen, y los que hablan, y los que pregonan y señalan el oscurantismo, son precisamente esos otros que tenían bibliotecas, esos otros que daban conferencias, esos otros que estaban al día. Si en Venezuela no hubo un Rubén Darío, no fue culpa de Gómez. (...) Entonces, la primera conclusión, (...), es que la intelectualidad venezolana de la época tenía acceso a las publicaciones que estaban en boga para el momento".

> na edição inaugural da revista Maracaibo Índice, sob o título 'Pensadores de Vanguardia', Arturo Uslar Pietri publicou seu artigo 'El Futurismo', que foi uma defesa violenta e apologética das ideias de Marinetti [18] (Osorio, 1985, p. 164).

Em tal sentido, de nenhum modo a Venezuela, a contracorrente do que comumente se acredita, vai à deriva em seus vínculos com as ideias vanguardistas, especificamente as que provêm da Europa, e igualmente já em Caracas dos anos vinte existem revistas que dão conta do debate nacional e internacional sobre suas propostas.

Em linhas gerais, os novos escritores venezuelanos experimentam a linguagem, o conteúdo de suas criações, tentam se aproximar do que vislumbram como uma ruptura, ou quando menos afastamento consciente, da tradição literária conhecida. As tendências que pouco a pouco chegam desde o exterior provoca uma reação na jovem intelectualidade latino-americana, e na Venezuela, sobretudo em Caracas, o debate se faz sentir. As influências de fora dão corpo a um cúmulo de escritos, posturas, publicações, intercâmbios, polêmicas, tentativas de renovação no plano da arte, patentes na hemerografia dos anos em que uma revista como *válvula* irrompe no panorama literário e intelectual venezuelano.

Para que tudo isso se produza, para que se discuta, se tomem posições a favor ou contra, para que se conforme um clima de ebulição a

18 "En Cultura Venezolana, por ejemplo, se da a conocer un fragmento de un poema de Marinetti de 1911, coincidiendo con la presencia del Futurista italiano en Buenos Aires; Élite, reproduce textos de Gómez de la Serna y de Apollinaire. También allí se traduce el artículo de Francisco Contreras, publicado originalmente en el Mercure de France, "Ricardo Güiraldes y la literatura de vanguardia". A comienzos de ese mismo año se publica también uno de los más agresivos artículos en defensa del Futurismo: en el número inaugural de la revista Índice, de Maracaibo, bajo el encabezado de "Pensadores de Vanguardia", Arturo Uslar Pietri publica su artículo "El Futurismo", que es una violenta y apologética defensa de las ideas de Marinetti."

propósito do fato vanguardista, é necessário advertir que a Venezuela chega à informação correspondente, com os matizes do caso e vencendo várias dificuldades. Circulam as ideias que a afinal de contas gerarão todo o debate e, seguindo outra vez a Yolanda Segnini:

> é necessário contradizer, tanto quanto as evidências confirmam, o 'mito do isolamento em que Gómez supostamente manteve o país imerso [...]. Em outro aspecto, que também ilustra o 'isolamento' de Gómez, é notável que a publicidade – impressa na contracapa – das diferentes livrarias anuncia uma grande variedade de novos livros. A 'Libraria Maury Hermanos' se identifica como a 'agência das principais publicações estrangeiras'; a 'Empresa Multicolor' oferece os últimos livros sobre literatura de vanguarda, em particular as revistas *Jarana*, do Peru, *Martín Fierro*, da Argentina e *Gaceta Literaria*, de Madri; a 'Librería Central", por sua vez, afirma ter uma ampla gama das últimas novidades; finalmente, o anúncio mais modesto é o da 'Libraria Cultura': 'Sempre novidades'[19] (Segnini, 1987, p. 179).

Se bem é certo, e isto não entra em discussão, que o período gomecista foi uma ditadura, com a respectiva ausência de liberdades políticas, econômicas e individuais e com a carga de brutalidade repressiva que lhe é concomitante, a evidência, quando menos presente no âmbito da arte, faz pensar no "mito" separatista ao que faz referência Segnini com argumentos muito sólidos.

---

19 "es menester contradecir, hasta donde la evidencia lo confirma, el "mito del aislamiento en el cual supuestamente Gómez mantiene sumido al país (...). En otro aspecto, que ilustra también sobre el "aislamiento" gomecista, llama la atención el hecho de que la publicidad –impresa en la contraportada– de las diferentes Librerías, anuncia una gran variedad de libros novedosos. La "Librería Maury Hermanos" se autoidentifica como la "agencia de las principales publicaciones extranjeras"; la "Empresa Multicolor", ofrece los últimos libros de literatura de Vanguardia, en particular la revista Jarana, de Perú, Martín Fierro, de Argentina y Gaceta Literaria, de Madrid; La "Librería Central", por su parte, asegura poseer un gran surtido de las últimas novedades; finalmente, el aviso más recatado es el de la "Librería Cultura": Siempre novedades."

Os principais expoentes da geração do 18, entre eles Fernando Paz Castillo, José Antonio Ramos Sucre, Jacinto Fombona Pachano, Julio Garmendia... precisamente influenciados pelos ares renovadores provenientes da Europa, iniciam uma revisão e questionamento do Modernismo e do Positivismo, se aproximando em consequência ao Idealismo que chega da França. Junto com os escritores do 18, a Geração do 28 compartirá alguns ideais, certos questionamentos ao passado representados pela estética modernista, e levarão enfrente projetos vanguardistas em comum. Assim, partindo das numerosas buscas, de itinerários que confluem em um ponto de fuga que une e dá corpo, a Vanguarda venezuelana, como movimento literário, se expressa firmemente na revista *válvula*, cuja primeira e única aparição se produz em 1928.

Como em todo processo de renovação, de crítica ao imediatamente anterior, aquilo que representa o novo, o que implica rupturas, reacomodações e partos, terá defensores e detratores. A vanguarda na Venezuela, consagrada na revista que nos toca, irrompeu em um país e uma cidade (Caracas) que não foi alheia ao fato de sua aparição. Que um grupo de escritores, a maioria muito jovem, se atrevesse a forjar uma publicação da natureza de *válvula*, e que nela se defendesse e propusesse uma revisão e uma mudança na tradição artística do momento, muito se diz a respeito do que ocorria em seu entorno. Se bem que existiam as limitantes típicas da Venezuela destes anos, nem por isso a intelectualidade estava a par do que acontecia artisticamente no âmbito internacional, ou seja, possuía informação de primeira mão a respeito e se dava a tarefa de assimilar, digerir e propor com atenção aos acontecimentos além das fronteiras locais. Diz Guillermo José Schael:

> Em 1928-30, havia cinco jornais diários em Caracas: *El Universal*, *La Religión, El Nuevo Diario*, *La Esfera* (todas as manhãs), e a noite *El Heraldo*. Estas publicações diárias foram complementadas por duas revistas semanais ilustradas, que se concentraram principalmente na vida social, em uma mistura equilibrada com a vida literária[20] (Schael, 1966, p. 245).

O anterior, note-se desde já, aponta que no momento do nascimento de *válvula* existia na capital venezuelana um conglomerado de publicações constantes nos que o social e o literário eram abertamente considerados, acentuando-se o incipiente fato artístico da capital. O trabalho jornalístico venezuelano potenciava a publicação de páginas literárias, com o qual, observemos bem, não passavam despercebidas em Caracas desses dias. Diz-nos a respeito, novamente, o mesmo Schael:

> Os jornais eram mais literários do que informativos, o que não era sempre negativo, pois se por um lado o leitor não desfrutava – ou sofria – as emoções da informação truculenta, por outro, nossos jornais da época proporcionavam uma cultura internacional variada, vasta e seleta, de modo que o público leitor venezuelano era, portanto, um dos mais cultos da América Latina, especialmente em assuntos literários[21] (Schael, 1966, p. 246-247).

A partir da publicação de *válvula*, a vanguarda literária adquire fisionomia própria e alcança espaços de consideração e escrutino inte-

20 "En 1928-30 había en Caracas cinco diarios: El Universal, La Religión, El Nuevo Diario, La Esfera (todos matutinos), y el vespertino El Heraldo. Complementaban estas publicaciones cotidianas dos revistas semanales ilustradas, que cultivaban preferentemente la vida social, en equilibrada mezcla con la vida literaria."

21 "Los periódicos eran más literarios que informativos, lo cual no dejaba de tener sus ventajas, pues si por una parte el lector no gozaba –o sufría– las emociones propias de las informaciones truculentas, en cambio nuestros diarios de entonces le proporcionaban una variada, vasta y selecta cultura internacional, de modo que el público lector venezolano era así uno de los más cultos de Hispanoamérica, sobre todo en cuestiones literarias".

lectual no meio artístico venezuelano. Em 1928 aparece um fenômeno editorial cultivado e macerado no tempo e, já para esta data, ganha uma maturidade e resulta de grande interesse para muitos jovens escritores que fazem vida acadêmica ou cultural na Venezuela. Os defensores do sistema e quem o atacam emitirão juízos e a arena da diatribe em torno das ideias novas não se faz esperar.

válvula foi uma revista editada pela Litografia e tipografia Vargas. Tecnicamente apresentou as seguintes características: 21 centímetros de altura por 17 de largura, elaborada em papel Premium (jornal) com capa, contracapa e uma página interna em papel glacê que continha uma ilustração colorida. A conformavam 56 páginas que incluíam trabalhos literários e publicidade. Incluiu um par de ilustrações cubistas elaboradas por Rafael Rivero Oramas. Sua frequência de aparição, segundo se indica, era mensal, mesmo que se tenha publicado só um único número. Reportava um Comissário para a Administração: Nelson Himiob.

Nelson Osorio argumenta que o advento de *válvula* é equivalente cultural à Semana do Estudante no cenário político, e sua presença marca um rito de maturidade ao respeito na Venezuela:

> A publicação da revista *válvula* marca o fim de uma etapa gestacional na esfera cultural de novos valores, assim como a Semana do Estudante marca o fim de uma etapa gestacional na esfera política. E a presença de uma nova realidade política e literária pode ser legitimamente entendida como a expressão de um estágio de maturidade no processo de gestação das novas condições que a sociedade venezuelana como um todo começou a experimentar a partir daquele momento. Assim começou outro período não apenas no desenvolvimento da literatura de vanguarda no país, mas também na história política, cultural e literária da Venezuela[22] (Osorio, 1985, p. 179-180).

22 "La publicación de la revista válvula marca el término de una etapa gestatoria en lo

Como mencionamos antes, um fato do impacto desta publicação teve necessariamente defensores e detratores. Quem decidia entrar nas filas do vanguardismo manifestavam a necessidade de enveredar novos rumos literários, uma nova assunção do que a arte, a literatura permite criar, levando em conta as maneiras de dizer e o dito. No dia 11 de janeiro de 1928 Arturo Uslar Pietri no jornal *Mundial* se refere ao movimento de vanguarda nos seguintes termos:

> Salientemos um ponto de considerável importância nesta cisão literária, que é a maravilhosa ignorância do movimento vanguardista demonstrado por todos os críticos adversos, com pouquíssimas exceções. Como já dissemos em um das notas finais da *válvula*, a vanguarda precisa de uma forma externa vistosa para significar seu desapego à tradição, para que o leitor perceba rapidamente que é algo mais, mas, gritamos e mantemos, esta não é a essência de seu credo, é apenas um fenômeno de formas externas do qual não hesitaremos em nos despojar quando formos compreendidos. É necessário que as tendências desta reação sejam mais estudadas por aqueles que tentam dizer ao público a última palavra sobre a verdade estética, a pedra liminar de nosso credo é a liberdade pessoal absoluta do artista dentro de sua emoção com o único slogan de sugerir o máximo possível no sentido do profundo, do alto e do largo[23] (Uslar Pietri, 1928).

---

cultural de los valores nuevos, del mismo modo que la Semana del Estudiante lo marca en lo político. Y la presencia de una nueva realidad en lo político y en lo literario puede ser legítimamente comprendida como expresión de una etapa de madurez en el proceso de gestación de las nuevas condiciones que a partir de entonces comienza a vivir el conjunto de la sociedad venezolana. Se inicia así otro período no sólo en el desarrollo de la literatura de vanguardia en el país, sino en la historia política, cultural y literaria de Venezuela."

23 "Sírvanos éste para hacer hincapié en un punto de bastante importancia sobre este cisma literario y es éste la maravillosa ignorancia acerca del movimiento de Vanguardia que han ostentado todos los críticos adversos, con muy escasas excepciones. Ya lo hemos dicho en una de las notas finales de válvula, la Vanguardia ha necesitado de una forma exterior aparatosa para significar su desligamiento de la tradición, para que al simple golpe de vista se dé cuenta el lector de que se trata de una cosa distinta, pero, lo gritamos y lo sostenemos, no constituye ello lo esencial de su credo, se trata sólo de un fenómeno de formas exteriores del que no vacilaremos en despojarnos cuando seamos

Como vemos, a vanguarda é vista como um fato necessário que requer de uma forma exterior "de fazer inveja", com o objetivo de chamar a atenção, de sacudir, de criar novas impressões até se fazer entender. O essencial é então a mudança que propõe, uma mudança no isento de profundidade crítica e de profundidade nas propostas.

É necessário considerar que, observando a recepção de no panorama cultural caraquenho, existiu quem a criticou e contrariou com mordacidade:

> A retaguarda
>
> válvula de vanguarda e órgão de válvula
> um único ano, um único mês, um único número
> editor: sedro porrillo.
> editores Zaratustra anzuelo, pero niberro nibarro, ninón gimió, carlos pajarote trías, tulio mora tinajero.
> administrador: b. hergando albarracón.
> escritórios: camino de catia, próximo ao asilo, à direita.
> telefone automático 000000, endereço por cabo escape (coda, do, re mi, fa, sol).
> nenhuma outra colaboração é aceita, exceto a espontânea como ñaragato.
>
> Editorial
>
> Abra a válvula... deixe sair o jato... deixe sair o gás... Chiiiiiiiiiis! chas! chas! chas!
> Abaixo a vírgula, o ponto-e-vírgula, o tracoma, a parada completa, o cólon e a parada completa.
> A interrogação é o futuro. A admiração é nossa única mente. Os homens velhos andam em carrinhos de mão. Nós vamos de carro. O mau é que os carros tropeçam nos postes.

---

comprendidos. Es necesario que se estudien más a fondo las tendencias de esta reacción por aquellos que intentan decir al público la última palabra sobre la verdad estética, la piedra liminar de nuestro credo es la absoluta libertad personal del artista dentro de su emoción con la sola consigna de sugerir lo más posible en el sentido de lo hondo, de lo alto y de lo amplio".

Postes, postes, postes, postes verdes, postes pretos, postes brancos, fantasmas, múmias.
E não me diga mais nada.[24]
(Fantoches, 04 de janeiro de 1928).

Houve quem, mesmo assim, manteve posições de equilíbrio. Leiamos o que Planchart Burguillos escreveu dias após a publicação do texto de Uslar Pietri:

> Por muitos anos os protestos contra a nova poética continuarão e haverá muitas inconsistências, mas será bom ter em mente que as apostasias ao estilo juliano não têm repercussões. Quando uma forma de atividade humana está em sua fase de morte, é fútil reanimá-la com injeções de óleo de cânfora [...] Há um fato certo: estamos cansados dos ritmos clássicos [...] Quem pensaria em procurar um caminho nas pegadas deixadas por nossos antepassados? [...] O que o homem que fala espanhol hoje pensaria em imitar Garcilaso ou Quevedo? Estes são os sinais dos tempos. O Sr. Ford jurou nunca mudar seu modelo clássico [...] A indústria marcha de invenção para invenção, todos os dias aparecem novos freios, melhores polimentos, engrenagens mais perfeitas e tomadas sem precedentes. E a mesma coisa acontece na literatura [...] Onde procurar a norma? O caminho se impõe a nós, com uma força implacável, com um determinismo de lei físico-química. O universo é reduzido ao tempo e ao espaço. Tarde nos diz qual é este caminho e os poetas de Hui há confirmam a observação.

---

24 La Retaguardia / válvula de la vanguardia y órgano de la válvula/ año único, mes único, número único/ director: sedro porrillo. / redactores: zarathustra anzuelo, pero niberro nibarro, ninón gimió, carlos pajarote trías, tulio mora tinajero./ administrador: b. hergando albarracón./ oficinas: camino de catia cerca del manicomio a la derecha./ teléfono automático 000000, dirección cablegráfica escape (coda, do, re mi, fa, sol)/ no se acepta otra colaboración sino la espontánea como el ñaragato. /Editorial/ Abre la válvula... suelta el chorro... suelta el gas... ¡Chiiiiiiiis! chas! ¡chas!/ Abajo la coma, el punto y coma, la tracoma, el punto, los dos puntos y el punto de encaje/ La interrogación es el porvenir. La Admiración es nuestra sola mente. Los viejitos andan en carretilla. Nosotros vamos en automóvil. Lo malo es que los automóviles se tropiezan con los postes./ Postes, postes, postes, postes verdes, postes negros, postes blancos, fantasmas, momias./ Y no me digas más nada.

> Os nossos vanguardistas fazem isso? Acho que não. Eles ainda nem sequer fizeram isso. Sua técnica não é outra senão a regra divertida do jogo que chamam de choro do diabo: reunir várias pessoas para gritar; um dirá A, outro E, outro I, outro O e outro U. A um dado sinal cada um grita sua carta e o resultado será um grito inarticulado e estranho[25] (Planchart, 14 de janeiro de 1928).

Planchart reconhece que uma forma da atividade humana jaz agônica (no acontecer da arte, neste caso), a qual não vai melhorar ou ressuscitar com injeções de óleo canforado. E imediatamente da conta de que é preciso mudar, para o que se pergunta pela tarefa de nossos vanguardistas, emitindo juízo sobre seu fazer. Se bem Planchart aceita a crítica à tradição proveniente dos jovens de *válvula*, assegura que não estão fazendo o devido para levantar uma nova proposta. É uma crítica uma forma de receber a *válvula,* notemos isso sem as excessivas e sem condenações absolutas. Observemos o que Planchart escreve dias após publicado o texto anterior:

25 "Durante muchos años continuarán las protestas contra la nueva poética y muchas serán las inconsecuencias, pero bueno será tener presente que las apostasías a lo Juliano carecen de repercusión. Cuando una forma de la actividad humana está en la agonía, vana tarea es reanimarla con inyecciones de aceite alcanforado (...) Un hecho cierto hay: estamos cansados de los ritmos clásicos (...) ¿A quién se le ocurre buscar un camino en la huella que han dejado los antepasados? (...) ¿A qué hombre de habla castellana se le ocurre imitar hoy en día a Garcilaso o Quevedo? Son los signos del tiempo. Mr. Ford se había jurado no cambiar nunca su clásico modelo (...) La industria marcha de invención en invención, a diario aparecen nuevos frenos, pulituras mejores, engranajes más perfectos y enchufes sin precedentes. Y lo mismo pasa en literatura (...) ¿Adónde ir a buscar la norma? El camino se nos impone él solo, con una fuerza implacable, con un determinismo de ley físico-química. El universo redúcese al tiempo y al espacio. Tarde nos indica cuál es ese camino y los poetas de hui hai confirman la observación. ¿Hacen eso nuestros vanguardistas? Me parece que no. Ni siquiera eso han hecho. Su técnica no es otra que la divertida regla del juego que llaman el grito del diablo: reúnense varias personas para lanzar un grito; uno dirá A, otro E, otro I, otro O y otro U. A una señal determinada cada uno grita su letra y el resultado será un alarido inarticulado y extraño."

Eu gosto do vanguardismo e do trabalho com *válvula*, mas com certas advertências. Gosto disso como uma tendência, como uma empresa que persegue um objetivo louvável, mas na condição de que se esteja convencido do enorme trabalho que deve ser feito. As fileiras do vanguardismo nacional devem ser purgadas de muitos elementos nocivos para que se possa alcançar um trabalho sério e estabelecer padrões, pois o trabalho de homens bem preparados, engajados no trabalho de meditação, com a aspiração de abrir novos sulcos, será sempre dificultado por iniciantes que chegam ao campo das cartas atraídos pelo que consideram ser um trabalho fácil. Este é o inconveniente de tudo que é novo, quando não é bem compreendido [...] Uma guerra até a morte deve ser travada contra os maus escritores. Todos os dias vemos seus nomes impressos na primeira página dos jornais mais conceituados. Na primeira edição da *válvula* vimos com pesar que um jovem poeta compara o caminho a um rolo de papel higiénico espalhado pelo campo, uma comparação grotesca, hoje, não condizente com o propósito da poesia e indigna de aparecer ao lado da assinatura de Leopoldo Landaeta. Tal comparação estaria bem em uma revista da natureza da Fantoches, mas não em um mês que aspira à honra de ser o porta-voz literário de nossa geração [...] Eles (os vanguardistas) querem reformar um certo grupo de normas linguísticas. O que devem fazer se não quiserem cair no grotesco, no inútil, no irrealista ou no simplesmente romântico? Eles não devem realizar a reforma de acordo com regras arbitrárias, como vemos a cada momento nestas modificações ou supressões na pontuação, nas transposições ilógicas, neste esquecimento de elementos acessórios. Não, nada convencional, porque as massas não sabem como contrastar. Tentemos reformar fazendo uso dos elementos existentes e tendo sempre em mente que, por mais que a revolução da mente seja, é a língua que melhor resiste ao empurrão da desorganização[26] (Planchart, 25 de janeiro de 1928).

---

26 "Me gusta el vanguardismo y la labor de válvula, pero con ciertas salvedades. Me agrada como tendencia, como empresa que persigue un fin laudable, pero a condición de que se tenga el convencimiento del enorme trabajo que está por realizarse. Las filas del vanguardismo criollo han de purgarse de muchos elementos perjudiciales si se quiere llegar a hacer obra seria y a dar normas, ya que el trabajo de los hombres bien preparados, empeñados en la labor de meditar, con la aspiración de abrir nuevos surcos, se verá siempre estorbada por los advenedizos que llegan al campo de las letras atraídos por lo que juzgan obra fácil. Es el inconveniente de todo lo nuevo, cuando no es bien comprendido (...) Impónese una guerra a muerte a los malos escritores. Diariamente vemos sus nombres en letras de molde, en la primera plana de los más acreditados diarios. En el número primero de válvula vimos con pena que un joven vate compara la

De fato, o autor exige o que para ele é necessário moldar pela frente se o que se pretende é na verdade da irrupção de uma Vanguarda efetiva, real, que interrompa o que já está desaparecendo e seja capaz de erigir formas e conteúdos revolucionários ao fato literário.

Vejamos agora o que uma nota de imprensa busca a favor e como fisga celebração, em relação com a aparição da revista e cujo título é "Triunfal irrupción valvulística":

> Às onze horas da manhã da quinta-feira 5, um dia ultra memorável, o primeiro jornal venezuelano de vanguarda invadiu a mansão ancestral de *Élite*. A revista *válvula*, censuário como seus pais a chamam, nasceu robusta, vigorosa, frenética, corajosa contra tudo e todos, rebeldemente garotil. Na redação da *Élite*, com champanhe e uísque, de maneira clássica e retaguardista, foi comemorado o advento da revista. Os condottiere de válvula estavam e estão muito contentes com o sucesso de sua primeira saída. A corajosa proeza inovadora começou bem. É nosso dever continuar sem desmaiar, travando batalhas impossíveis diante de rejeições, seixos e obstáculos, rumo à vitória ainda distante, mas infalível. Há infinitos interesses investidos para demolir, e mil projetos honrados e saudáveis para realizar [...] Às nove horas da noite, no City Club, foi realizada uma refeição heliogabálica para celebrar, para terminar, a aventura da *válvula*. Estiveram presentes Rómulo Gallegos, Juan de Guruceaga, Fernando Paz Castillo, Pío Tamayo, Carlos Eduardo Frías, Nelson Himiob, Miguel Otero Silva, Inocente

---

carretera con un rollo de papel tualé extendido en el campo, comparación grotesca, hoy, poco acorde con la finalidad que persigue la poesía e indigna de figurar al lado de la firma de Leopoldo Landaeta. Esa comparación estará bien en una revista de la índole de Fantoches, pero no en un mensuario que aspira el honor de ser el vocero literario de nuestra generación (...) Ellos (los vanguardistas) quieren reformar cierto grupo de normas de la lengua. ¿Qué han de hacer si no desean caer en lo grotesco, en lo inútil, en lo irrealizable o en lo sencillamente romántico? No han de ejecutar la reforma de acuerdo con normas arbitrarias, como lo vemos a cada instante en esas modificaciones o supresiones en la puntuación, en las transposiciones ilógicas, en ese olvido que desempeñan los elementos accesorios. No, nada convencional, porque las masas no saben contrastar. Trátese de reformar valiéndose de los elementos ya existentes y teniendo siempre en cuenta que por más que sea la revolución de los espíritus, lo que mejor resiste al empuje de la desorganización es la lengua."

> Palacios, Rafael Rivero, Rolando Anzola. Os camaradas, Arturo Uslar Pietri e Paúl Carrasquel y Valverde, chegaram tarde, sem apetite, mas com a melhor das intenções. Milagre inusitado: nenhum discurso a lamentar[27] (Revista *Élite,* 1928).

válvula marcou o início da contemporaneidade literária na Venezuela, levando em suas páginas o fervor de um pensamento, de uma proposta intelectual, de um debate que não deixou indiferente o mundo cultural da Venezuela do momento, e que deu de beber as gerações anteriores até decantar, finalmente, na publicação de 1928.

Ao passar dos anos, após duas décadas de vivências e experiências, já em 1948 Arturo Uslar Pietri se encontra em Nova York, exilado, atuando como professor universitário, realizando sempre seu trabalho como intelectual que reflete sobre o momento que teve que viver, que pousa a visão escrutinadora no passado, presente e também no futuro. É um homem de seu tempo e vê com humildade a tarefa consumada até o momento, alentando a outros, servindo de estímulos a vozes emergentes no universo cultural venezuelano. Para estes anos escreve uma carta aos diretores da revista venezuelana *Contrapunto* (1948)

27 "A las once de la mañana del jueves 5, día ultra-memorable, irrumpió en la solariega casona de Élite el primer periódico venezolano de vanguardia. La revista válvula, censuario como le dicen sus padres, nació robusta, vigorosa, frenética, valiente contra todo y contra todos., rebeldemente moceril. En la redacción de Élite, con champaña y whiskey, al modo clásico, retaguardista, fue celebrado el venturoso advenimiento. Los condotieros valvulizantes estaban y están felicísimos del buen suceso de su primera salida. Bien comienza la brava gesta innovadora. Menester es proseguirla sin desmayo, peleando imposibles ante rechiflas, guijarros y zancadillas, hacia la todavía lejana pero infalible victoria. Hay infinitos intereses creados que demoler, y mil honrosos, saludables proyectos que realizar (...) A las nueve de la noche, en el City Club, celebróse una heliogabalesca comida para festejar, para rematar, la aventura de válvula. Asistieron los señores Rómulo Gallegos, Juan de Guruceaga, Fernando Paz Castillo, Pío Tamayo, Carlos Eduardo Frías, Nelson Himiob, Miguel Otero Silva, Inocente Palacios, Rafael Rivero, Rolando Anzola. Llegaron tarde, sin apetito, pero con óptima intención los kamaradas: Arturo Uslar Pietri y Paúl Carrasquel y Valverde. Insólito milagro: no hubo discurso que lamentar."

que vale a pena transcrever em sua totalidade, entre outras razões pela carga de autocrítica e de revisão que adianta a propósito da época de *válvula*, época que também é ousadia, alegria, rebeldia, juventude, paixão, compromisso, tentativas de brindar aportes para propiciar mudanças que a seu juízo necessita a Venezuela, mas sobretudo época de saudável atrevimento:

> Nova York, 19 de abril de 1948.
>
> Prezados Editores
> de 'Contrapunto'.
> Caracas.
>
> Meus amigos:
>
> Esta manhã eu vim para receber a primeira edição de Contrapunto. Recebi-a com grande prazer e curiosidade. Ainda não consegui folheá-lo, mas ele cheira a juventude de minha pátria e é o suficiente para me intoxicar.
>
> Não podia deixar de me lembrar de nossos dias de válvulas. Aquela saída alegre de bandidos jovens, tão procurada pelo tempo e tão sem rumo. Éramos um povo afirmativo, entusiasmado, robusto com a barbárie e a ignorância. Eu me lembrei disso porque você é diferente. Você sabe mais, você é mais preciso, mais informado. Sem dúvida, você teve oportunidades de treinamento e informação que nos faltaram completamente. Tivemos quase nada além de instinto.
>
> Espero que você possa tirar o máximo proveito da oportunidade que tem. A revista me parece ser um bom exemplo. Não o deixe morrer. A única falha que ousaria encontrar nesta edição é que eles falam pouco sobre a Venezuela e muito sobre o universal e o abstrato. Cada dia acredito mais e mais que temos que ir para o universal, mas através da Venezuela, e que temos que ir para o geral e abstrato, mas através do concreto e imediato.
>
> Obrigado por me dar um lugar com você. Espero guardá-la e que um dia, Deus me livre num futuro distante, estas cartas e as que me envia-

rem se tornem um diálogo vivo e uma emoção compartilhada diante do lugar-comum.

Eu os abraço,

Arturo Uslar Pietri
390 Riverside Drive
New York 25, N.Y.[28]

V

Os jornais e revistas venezuelanos, já no final dos anos vinte, conformavam o cenário que melhor acolhia a diatribe intelectual entre os defensores da tradição literária e quem se atrevia a propor mudanças substanciais.

De que Antonio Arráiz publica em 1924 o livro de poemas *Áspero,* mostrando com todas as luzes uma forma de escrever distanciada do cânone vigente, algo diferente acontece no âmbito literário vene-

28 "Señores Directores de "Contrapunto". Caracas. Mis amigos: Hoy en la mañana es que he venido a recibir el número inicial de Contrapunto. Lo he recibido con mucho contento y con curiosidad. Todavía no he podido sino hojearlo, pero me huele a juventud de mi tierra y es bastante para embriagarme. No ha podido sino recordarme nuestros días de válvula. Aquella alegre salida de juveniles bandoleros, tan solicitados por el tiempo y tan sin rumbo. Éramos gente afirmativa, entusiasta y robustos de barbarie y de ignorancia. Lo he recordado porque lo de ustedes es distinto. Saben más, son más precisos, más informados. Sin duda han tenido ustedes oportunidades de formación y de información de que carecimos nosotros por completo. Nosotros casi no teníamos sino instinto. Ojalá puedan ustedes aprovechar enteramente, avaramente la oportunidad que tienen. La revista me parece una buena muestra. No la dejen morir. El único defecto que me atrevería a encontrarle a este número es que hablan poco de Venezuela y mucho de lo universal y de lo abstracto. Yo cada día creo más que hay que ir a lo universal, pero al través de Venezuela, y que hay que ir a lo general y abstracto, pero al través de lo concreto e inmediato. Gracias por darme un lugar junto a ustedes. Aspiro a conservarlo y a que algún día, Dios no lo quiera lejano, estas letras y las que ustedes me envíen se vuelvan diálogo vivo y compartida emoción ante lo común.
Los abraza, Arturo Uslar Pietri, 390 Riverside Drive, New York 25, N.Y."

zuelano, o qual se traduz em debates onde é possível vislumbrar a oposição tradição/vanguarda e onde se observam atrevimentos literários que tocam o formal, o conteúdo, ou seja, quebra a norma, o estabelecido, evidentes nas ainda tímidas propostas em relação às maneiras de usar, por exemplo, a sintaxe e a ortografia. Revistas como *La Universidad* (1927), *Actualidades* y *Cultura venezolana*, também de 1927, dão conta do anterior.

Porém, *válvula,* em 1928, recolhe o pensamento do que podemos considerar o sedimento da geração vanguardista venezuelana. Na verdade, ainda que a imensa maioria de seus produtores fossem intelectuais muito jovens, nem por isso deixavam de possuir maturidade necessária para expressar, no meio editorial que criaram, a síntese e propostas da vanguarda na Venezuela.

A irrupção de *válvula* na cena cultural venezuelana foi além do estridentismo vanguardista ou, pelo contrário, resultou incapaz de transcender suas intenções, desaparecendo como projeto que afinal de contas terminou sem maiores concreções? Acreditamos que *válvula* marca o ponto crucial, de maturidade e de propostas, atinente à renovação literária em nosso país.

Não à toa que, depois dos acontecimentos da Semana Do Estudante e logo o momento do relativo tranquilo produto das circunstâncias sociopolíticas que atravessa a Venezuela, entre o fim de 1928 e 1940 seja possível perceber que, efetivamente, muitos daqueles que conformavam a revista em questão seguem, uns mais que outros, no caminho intuído desde *válvula*. *Las formas del fuego* e *El cielo de esmalte* (ambos de 1929), de José Antonio Ramos Sucre; *La voz de los cuatro vientos* (1931), de Fernando Paz Castillo; *Poemas sonámbulos* (1931), de Pablo Rojas Guardia; *Virajes* (1932), de Jacinto Fombona Pachano, podem servir como exemplo ilustrativo.

Vale dizer que, neste sentido, *válvula* é posteriormente adstrita ao cânone literário venezuelano e por tanto gera a forte ondulação que conforma a diatribe que chegou a suscitar. O golpe dado indica, de fato, que a revista saiu à luz em um momento crucial e cumpriu um cometido essencial, não outro que o estremecer, enriquecer e em boa medida funcionar como ponto de início para redimensionar as letras venezuelanas.

Qual é a leitura que oferece *válvula* às gerações do presente? A revista *válvula* passou a ser um instrumento do discurso emergente e transgressor que servia de difusor das vozes da alteridade, a um discurso residual, impelido pela historiografia e a crítica como mera história sem conteúdo e transcendência.

O pôr para transitar novamente a *válvula* no circuito cultural abrirá a oportunidade em direção a múltiplas leituras e reinserirá com várias ideias à revista, estamos certos disso, no concerto da reflexão pelo ser e fazer cultural venezuelano. Pensamos, por exemplo, em novas leituras sobre a presença da publicidade em *válvula* como conformadora das práticas culturais da época; dos discursos estéticos que possam se desprender da reflexão sobre as ilustrações cubistas elaboradas por Rafael Rivero Oramas; das possíveis significações da recepção oferecidas por seu design e tipografia... Seja como for, o ter novamente a revista nas mãos do público dará espessura e nova vida a *válvula*.

Referências

ALEGRÍA, Fernando. Antiliteratura. *In:* FERNÁNDEZ MORENO, César. **América Latina en su literatura.** México: Siglo veintiuno, 1984.

ANDERSON IMBERT, Enrique. **Historia de la literatura hispanoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

ARAUJO, Orlando. **Narrativa venezolana contemporánea.** Caracas: Monte Ávila, 1988.

Centro de Investigaciones Literarias Casa de Las Américas. **Los vanguardismos en la América Latina**. (Prólogo y selección de Oscar Collazos). Cuba: Casa de Las Américas, 1970.

ARRAIZ, Antonio. **Áspero.** Caracas: Imprenta Bolívar, 1924.

FANTOCHES La retaguardia. *In:* **Fantoches,** Caracas, 04 de janeiro, 1928.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Las corrientes literarias en la América Hispánica.** México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

LASARTE, Javier. **Juego y nación. Postmodernismo y vanguardia en Venezuela.** Caracas: Fundarte, 1995.

LISCANO, Juan. **Panorama de la literatura venezolana actual**. Caracas: Alfadil, 1973.

MEDINA, José Ramón. **50 años de literatura venezolana (1918-1968***)*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

MÜLLER-BERGH, Klaus. El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas. *In:* **Revista Iberoamericana** (Pittsburgh), XLVIII (118-119), janeiro-junho, 1982.

OSORIO T., Nelson. **La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. (Antecedentes y documentos).** Caracas: Academia Nacional de la Historia. (Estudios, Monografías y Ensayos, 1985, p. 61.

PICÓN SALAS, Mariano. **Formación y proceso de la literatura venezolana.** Caracas: Monte Ávila, 1984.

PLANCHART BURGUILLOS, Antonio. Sin título. *In:* **Mundial.** Caracas, 14 de enero, 1928.

PLANCHART BURGUILLOS, Antonio. Sin título. *In:* **Mundial.** Caracas, 25 de enero, 1928.

RAMA, Ángel. Mezzo secolo di narrativa latinoamericana. *In:* **Latinoamericana. 75 narratori**. Firenze: Vallecchi, 1973.

Revista Élite. Triunfal irrupción valvulística. *In:* Élite. Caracas, a. III, 121, 7 de janeiro, p. 9, 1928.ROJAS GUARDIA, Pablo. **Diálogos sobre poesía y literatura**. Caracas: Monte Ávila. (Biblioteca popular El dorado; 51), 1972.

SCHAEL, Guillermo José. **Caracas de siglo a siglo**. Caracas: Gráficas Edición de Arte, 1966.

SCHWARTZ, Jorge. **Utopías del lenguaje**: nuestra ortografía vanguardista, Caracas: Editorial Ayacucho, 1997.

SEGNINI, Yolanda. ***Las luces del gomecismo***. Caracas: Alfadil, 1987.

SOSA, Arturo. **Gómez, gomecismo y antigomecismo**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Colección Obra abierta, 1987.

ÚSLAR PIETRI, Arturo. Sin título. *In:* **Mundial**, Caracas, 11 de janeiro, 1928.

VAN TIEGHEM, Philippe. **Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias en Francia**. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela 1963.

3 Imaginário contracolonial e a literatura do petróleo

O relato das ruinas. Enrique Bernardo Búñez e seu imaginário contracolonial caribenho

Luis Duno-Gottberg

Sólo ruinas señalan el paso de todas las dominaciones. Enrique
– Bernardo Núñez.

Stones only, the disjecta membra of this Great House.
– Derek Walcott.

This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole that which has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.
– Walter Benjamin.

1 Uma versão deste texto foi publicado em *Tinkuy*, n. 13 Section d"Études hispaniques, Université de Montréal com o título: "El relato de las ruinas. Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contra-colonial caribeño".

2 Tradução: Lucía Gonzalez.

DOI: 10.29327/5418815.1-16

I Ruínas para ler a colonialidade

A obra do venezuelano Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) é vasta e diversa; engloba narrativa, jornalismo e crônica. No contexto desta reflexão, porém, permito-me reconstruir seu universo narrativo para agregar as vocações de arqueólogo e colecionador, no sentido sugerido por Michael Foucault (1972) e Walter Benjamin (1992), respectivamente[3]. Assim, podemos imaginar o escritor venezuelano desenterrando antigas relíquias indígenas e colocando-as ao lado de espadas, escudos e, claro, alguns dobrões espanhóis, todos corroídos pelas águas do Caribe. Também podemos imaginá-lo acrescentando à sua coleção ("arquivo", diria Foucault) os restos de um navio que poderia ter pertencido indistintamente ao pirata Morgan ou a uma empresa americana que navegou nas mesmas águas que agora corroem os vestígios do projeto imperial espanhol. A obra de Enrique Bernardo Núñez reúne, assim, fragmentos da cultura material dos conquistadores e conquistados, reorganizando-os de tal forma que na sua descontinuidade e ruína, encarnam a própria violência da história colonial e, sobretudo, a sua persistência. Visto desta forma, é surpreendente que o exercício intelectual deste escritor venezuelano não tenha sido lido com mais frequência como um esforço seminal na crítica pós-colonial que descobre a sobrevivência de velhas práticas de opressão sob novas formas e modalidades[4].

---

3 Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge.* New York: Pantheon, 1972; Benjamin, W. *Illuminations.* London, 1992. Sobre a "perspetiva arqueológica" e a figura do colecionador em Walter Benjamin, ver Michael P. Steinberg (Ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History.* Ithaca: Cornell University Press, 1996.

4 A bibliografia sobre Enrique Bernardo Núñez é relativamente extensa no contexto venezuelano, mas praticamente inexistente fora do país. Grande parte das obras enfoca o caráter vanguardista de sua narrativa e sua concepção de história. Uma exceção importante são as obras de Javier Lasarte, Douglas Bohórquez (ver bibliografia) e a tese de

Nestas páginas discuto os dois últimos romances de Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua* (1931) e *La Galera de Tiberio* (1938), a partir de uma imagem reiterada, que encerra um pensamento contra-colonial caribenho: o das ruínas. Essa imagem parece não apenas articular a própria forma de suas histórias, senão que, mais importante ainda, constitui um recurso para pensar os "traumas da fundação" da cultura venezuelana e, de maneira mais geral, caribenha. A ruína torna-se assim uma metáfora para pensar sobre a modernidade latino-americana e caribenha em termos relacionados com aqueles que adotariam, anos depois, teóricos como C.L.R. James, Eric Williams, Enrique Dussel, Anibal Quijano e Walter Mignolo[5].

Por fim, esta leitura nos convida a destacar a vigência de um autor que foi ignorado pelos estudos pós-coloniais, apesar de sua obra apresentar inúmeros elementos que ocuparam outros pensadores amplamente assimilados ao cânone dos estudos caribenhos. O ponto de confluência pode ser definido a partir do que Sandro Mezzadra define como objetivo dos estudos pós-coloniais:

---

doutorado de Alejandro Bruzual, "Narrativas contaminadas. Três romances latino-americanos: El tungsteno, Parque industrial y Cubagua" (2006). Universidade de Pittsburgh. Esses autores abrem as portas para uma leitura pós-colonial da obra.

5 A proposta fundamental desses autores gira em torno da ideia de que a modernidade ocidental se sustentava em práticas eurocêntricas de exploração, cujos sinais mais visíveis eram a escravidão e o racismo. Da mesma forma, reconhecem uma conexão direta entre este projeto de modernidade eurocêntrica e o projeto de expansão capitalista. Alguns desses teóricos também propõem que a descolonização parte de um projeto epistemológico (descolonização do conhecimento). O que é importante destacar aqui, no caso de Enrique Bernardo Núñez, é que sua obra parece anunciar a teoria pós-colonial e seu desejo de descobrir as lutas e cruzamentos entre a cultura dominante e os saberes subalternos locais. Como veremos adiante, seu imaginário de transculturação não parte de uma celebração da síntese, mas sim de uma problematização de suas contradições e violências. Daí a importância das "ruínas".

> [o] descrever criticamente a *contínua reaparição em nosso presente de "fragmentos" das lógicas e dos dispositivos de exploração e domínio que caracterizaram o projeto colonial moderno* de ocidente, reconhecendo ao mesmo tempo que estes se compõem dentro de novas constelações políticas, profundamente não estáveis e em constante evolução[6] (Mezzadra 2008, p. 17, grifo nosso).

A ruína é o fragmentário, traço que caracteriza a estrutura narrativa de *Cubagua* e *La Galera de Tiberio*, muito antes de se tornar um recurso disseminado pela narrativa latino-americana do *boom*[7]. A ruína é também o descontínuo, o entulho e o resto, como sugerem muitos objetos e lugares representados nestas obras; múltiplos vestígios que pareceriam destinados ao esquecimento, exceto porque a sua presença convoca vividamente a fúria e a ambição coloniais. Essa dupla articulação da ruína, como estrutura descontínua e traço de violência, produz um texto dentro do texto, uma *mise en abîme* que se refere ao problema recorrente do colonialismo no Caribe e sua sobrevivência como "colonialidade" (Quijano, 2000)[8].

---

6 "[el] describir críticamente la *continua reaparición en nuestro presente de "fragmentos" de las lógicas y de los dispositivos de explotación y dominio que caracterizaron el proyecto colonial moderno* de Occidente, reconociendo al mismo tiempo que éstos se componen dentro de nuevas constelaciones políticas, profundamente inestables y en continua evolución"

7 *Cubagua* foi publicado em 1931. Pode-se dizer, portanto, que constituiu o início (ignorado) do "realismo mágico" latino-americano (Bohórquez, 1999). As obras de Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias, que estavam em Paris quando o romance de Bernardo Núñez estourou no meio literário, foram posteriores, no entanto, alcançaram o status de obras fundadoras da nova narrativa latino-americana.

8 Quijano explica o conceito da seguinte maneira: "Colonialidade é um conceito diferente, embora ligado ao Colonialismo. Esta última refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração no qual o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma determinada população é detido por outra população com identidade diferente e cuja sede também se encontra em outra jurisdição territorial. Mas nem sempre implica, nem necessariamente, relações de poder racistas. O Colonialismo é obviamente mais antigo, enquanto a colonialidade provou, nos últimos 500

No caso dos romances que agora me interessam, encontra-se, em primeiro lugar, a dimensão mais óbvia que sugere uma ligação entre a decadência do mundo material e uma espécie de escrita que consegue encerrar esse estado de coisas, dando conta assim de uma experiência do poder imperial espanhol no território americano. Tal leitura poderia ser sustentada por inúmeras passagens, como, por exemplo, na descrição da paisagem da ilha de Margarita, no final de *Cubagua*:

> As costas de Margarita estão cheios de canhões afundados na areia, de castelos e fortins desmoronados. O mesmo nas costas de Paria e de Cumaná e de Guayana e das ilhas que traçam um arco gigantesco no Caribe. De leste a oeste. É tudo o que resta de um grande império[9] (Núñez, 1980, p. 58).

Por outro lado, existe uma dimensão mais complexa que se refere à *mise en abîme* projetada pelos objetos da narrativa de Bernardo Núñez. Por exemplo, um anel que aparece em momentos diferentes em *La Galera de Tiberio* e em *Cubagua*, indica como o mundo material constitui um vestígio do passado, conectando diferentes dominações. Este anel atualiza, neste caso, as formas de poder colonial e neocolonial.

Em *La Galera de Tiberio* é relatada a lenda do anel que foi desenterrado durante as escavações do Canal do Panamá. É uma joia milenar que Júlio César arrebata no Egito, que passa pelas mãos de

---

anos, ser mais profunda e mais duradoura do que o Colonialismo. Mas foi sem dúvida engendrada dentro do Colonialismo e, além disso, sem ele não poderia ter sido imposta à intersubjetividade do mundo de forma tão profunda e prolongada" (Quijano, 2000, p. 381).

9 Las costas de Margarita están llenas de cañones hundidos en la arena, de castillos y fortines desmoronados. Lo mismo las costas de Paria y de Cumaná y de Guayana y de las islas que trazan un arco gigantesco en el Caribe. De Este a Poniente. Es todo lo que resta de un gran imperio.

Godofredo, rei de Jerusalém, sendo possessão dos árabes na Espanha e, posteriormente, de Carlos V e Fernando II. O objeto depois passou para Napoleão e depois para a monarquia inglesa. No presente da narrativa, o anel é um fragmento que de alguma forma restaura essas relações de poder, agora sob o imperialismo norte-americano. Darío Alfonso, personagem que transmite a crônica do anel, afirma: "Agora é carregado pelo almirante Willy no navio-chefe Texas"[10] (Núñez, 1980, p. 78).

No romance *Cubagua*, o anel está nas mãos de Leiziaga, burocrata a serviço do Ministério do Desenvolvimento. Engenheiro de minas formado em Harvard, ele sonha com sua versão moderna de El Dorado – um tema recorrente, aliás, na obra de Enrique Bernardo Núñez. A personagem expressa suas fantasias assim:

> Sempre tenho acariciado grandes projetos: empresas ferroviárias, companhias de navegação ou vastas colonizações nas margens de nossos rios; mas se eu consigo uma concessão dessa natureza, traspasso ela na hora para uma companhia estrangeira e vou embora para a Europa[11] (Núñez, 1980, p. 9).

Esse personagem herda o anel de um antepassado que participou da Conquista. Porém, quando o frei Dionísio lhe sugere que reflita sobre aquela história, a partir da decadência presente de Nueva Cádiz, Leiziaga foge da conversa e diz: "–O passado, sempre o passado. Mas, será que não se pode fugir dele? Seria melhor que falássemos agora do

10 "Ahora lo lleva el almirante Willy en el buque insignia Texas".

11 Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho para Europa.

petróleo"[12] (Núñez, 1980, p. 23). Nueva Cádiz, cidade onde só restam escombros apesar de ter sido rica durante o século XVI, é um texto que o frade lê sem dificuldade, enquanto Leiziaga lhe dá as costas e projeta o olhar para um futuro de riquezas.

O anel não remete necessariamente a um tempo que não passa; mas para um passado que coexiste, sedimentado, com o presente. O objeto, como um resquício inassimilável da história colonial, continua a funcionar trezentos anos depois. Se antes acompanhava a exploração colonial, agora acompanha o apetite neocolonial. Além da ficção, o assunto é abordado por Enrique Bernardo Núñez em um ensaio intitulado "La batalla por el país", publicado em *Bajo el Samán*, no qual escreve:

> A forma moderna de Conquista é a dos capitães que 'vêm contribuir para o desenvolvimento econômico do país'. Um país se cai a pedaços nas mãos do capital. Transforma-se em espólio dos capitalistas. Não há necessidade de anexionismo propriamente ditos. Na Venezuela acaso não haja nada – minas, terras, o próprio comércio – que não esteja nas mãos de capitães estrangeiros, cuja estrutura é mais poderosa do que a do próprio Estado. Mas tantos estadistas, tantos pró-homens nossos, tem golpeado sempre na necessidade de capitais, sem defensa alguma por nossa parte, que a simples palavra tem se tornado como o latão que os indígenas trocavam pelos seus tesouros e consideravam matéria chegada do céu[13] (Núñez, 1963, p. 16).

12 "–El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo".

13 La forma moderna de la Conquista es la de los capitales que "viene a contribuir al desarrollo económico del país". Un país se cae a pedazos en manos del capital. Viene a ser el botín de capitalistas. Ya no se necesitan anexiones propiamente dichas. En Venezuela acaso no hay nada -minas, tierras, el comercio mismo- que no se halle en manos de capitales extranjeros, cuya estructura es más poderosa que la del Estado mismo. Pero tantos estadistas, tantos prohombres nuestros, han golpeado siempre en la necesidad de capitales, sin defensa alguna por nuestra parte, que la sola palabra ha venido a ser como el latón que los indios cambiaban por sus tesoros y consideraban materia llegada del cielo.

Mas voltemos a *Cubagua*, para pensar em Leiziaga, em sua cegueira digna de um personagem trágico, na confusão de quem é incompetente para compreender a escrita das ruínas. Este jovem formado em Harvard, que na narrativa de um liberal como Rómulo Gallegos significaria um sinal de elevação, tem uma falha fundamental que o levará à própria ruína[14]: não vê que, falando de petróleo, nada mais faz do que rearticular o mito de El Dorado e seguir o mesmo impulso de seus ancestrais na Conquista.

Vale a pena lembrar uma última cena de *Cubagua* que evoca essa ideia de ruína em termos um tanto grotescos, quando o Dr. Almozas discute com Leiziaga sobre o futuro promissor da América, ao colocar no chão uma velha pinça enferrujada que acaba de usar em um parto. Esse artefato, que com violência metódica contribui para os partos, revela em sua superfície o desgaste do tempo, no entanto, seu uso continuado no presente parece sugerir que o futuro corporificado em cada nascimento é inseparável dessa violência. O fórceps enferrujado de Almozas é a ruína do passado que dialoga com cada novo acontecimento do presente. É uma alegoria poderosa, em um país que iniciou a exploração de petróleo há menos de uma década, sob a figura das concessões feitas a empresas transnacionais e sob a ditadura de José Vicente Gómez. Naquela época, o país se moderniza e um novo império se apodera de suas riquezas. A substância das novas relações de poder constitui então uma rearticulação daquelas velhas estruturas que o continente conheceu há duzentos anos.

14 É interessante observar um certo distanciamento do modelo ilustrado de Gallegos. Num texto de jornal publicado em 12 de dezembro de 1936, E. B. Núñez fala de "nossos médicos", advogados cúmplices do neocolonialismo. No entanto, o autor não está isento de contradições: a certa altura, parece menos avesso ao "colonialismo interno", como quando aponta que a obra colonizadora não concluiu seu trabalho de desenvolvimento. Ver suas notas à imprensa, 20 de maio de 1937, tomo II, p. 12.

Lembremos novamente os delírios de Leziaga, que ao chegar à ilha de Cubagua e suspeitar da existência de petróleo, sentiu uma alegria "comparável só com a dissimulação de Colombo quando viu ali mesmo as indígenas enfeitadas com as pérolas"[15]. O pescador que o trouxe para lá lembra-lhe a grandeza do passado de Nueva Cádiz, aponta os escombros submersos; no entanto, Leziaga fica embarcado em suas fantasias[16]:

> De uma vez só ele poderia realizar seu grande sonho. Em breve a ilhota estaria cheia de pessoas arrastada pela magia do óleo. Fábricas, torres, guindastes enormes, broca e depósitos cinzentos: 'Standard Oil Co. 503'. As próprias estrelas parecem moedas de ouro para ele, moedas que pertenceram a algum pirata enforcado[17] (Núñez, 1980, p. 20).

As ruínas de Nueva Cádiz, entretanto, comunicam vividamente tanto a história passada quanto a construída pelo próprio Leziaga com sua chegada. Por sua vez, Enrique Bernardo Núñez convida a ler os fragmentos que se superpõem à nossa frente como atualizações sobre a violência colonial. Com aquele olhar que Benjamin atribui ao anjo da história, caminhando de costas para o futuro, enquanto contempla a destruição que se acumula diante de seus olhos, Enrique Bernardo Núñez lê as ruínas como vestígio do passado colonial e *como presente*: "Enquanto nós percebemos uma cadeia de eventos, ele vê uma única

15 "apenas comparable al disimulo de Colón cuando vio allí mismo las indias adornadas de perlas".

16 Fantasias que combinam modernização (as máquinas) e capital estrangeiro (corporações norte-americanas que vão administrar a riqueza do petróleo). Curiosamente, outro sinal de ruína aparece em seus sonhos, com a imagem de um pirata enforcado.

17 De una vez podría realizar su gran sueño. En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: "Standard Oil Co. 503". Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro, monedas que fueron de algún pirata ahorcado.

catástrofe que continua empilhando destroços sobre destroços e os joga na frente de seus pés"[18], diz Benjamin (1992, p. 6).

II A ruína e o arqueólogo

Michael Foucault (1972) referiu-se a uma mudança epistemológica que desloca a concepção tradicional de história, aproximando-a da arqueologia. Anteriormente, essa disciplina visava a restituição de um passado extinto, a partir do que diziam os documentos; eram a linguagem de uma voz silenciada. Porém, diz o autor, uma mutação alterou nossa posição sobre o documento, convidando-nos a trabalhar nele, a desenvolvê-lo por dentro. Já não se trata de um material inerte através do qual reconstruímos o que foi, mas sim de uma presença dinâmica que comunica em si, a sua natureza tangível, uma história não necessariamente cancelada[19]. Poderíamos dizer que a história agora trabalha com o que existe mais do que com o que foi; o documento torna-se, diz Foucault, um *monumento*. A história aspira, assim, à condição de arqueologia, à descrição intrínseca dos monumentos hoje existentes, que falam no presente a partir da sua materialidade (Foucalult, 1972, p. 6-7). Para além das distâncias que podem ser reconhecidas em cada

18 "Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet".

19 "[...] the reconstitution, on the basis of what the documents say, and sometimes merely hint at, of the past from which they emanate and which has now disappeared far behind them; the document was always treated as the language of a voice since reduced to silence, its fragile, but possibly decipherable trace. Now, through a mutation [...] history has altered its position in relation to the document: it has taken as its primary task, not the interpretation of the document, nor the attempt to decide whether it is telling the truth or what is its expressive value, but to work on it from within and to develop it [....] The document, then, is no longer for history an inert material through which it tries to reconstitute what men have done or said, the events of which only trace remains" (Benjamin, 1992, p. 6).

caso, essas noções são sugestivas para se pensar o tema da ruína na obra de Enrique Bernardo Núñez.

Se, como afirma Michael Foucault, o arqueólogo trabalha com séries descontínuas, lançando luz sobre uma massa de elementos que devem ser reagrupados e relacionados, para conformar uma certa totalidade que se distingue das ordens homogeneizantes da historiografia (Foucault, 1972, p. 7), então Enrique Bernardo Núñez tem muito do olhar do arqueólogo nos dois romances que nos ocupam.

Do ponto de vista formal, *Cubagua* e *La Galera de Tiberio* articulam-se em séries relativamente autônomas que operam por sedimentação, uma história sobre a outra, deslocando a estrutura da história linear composta por etapas sucessivas. Além disso, esse deslocamento do teleológico opera não apenas na estrutura da história, mas também na concepção da história que está implícita nela. Como consequência desse ordenamento (desordem, pensavam alguns críticos), proliferam-se descontinuidades (no caso, rupturas temporais e espaciais) e surgem longos períodos que conectam o projeto da Conquista ao projeto neocolonial norte-americano no Caribe.

A conexão com Foucault fica mais clara quando lembramos que em sua reflexão sobre o método arqueológico, o autor destaca justamente que seu projeto de leitura transversal tenta estabelecer *séries descontinuas e relações* entre elas, o que produz afinidades repentinas ao longo do tempo (ou a série): "a possibilidade de revelar séries com intervalos amplamente espaçados formados por eventos raros ou repetitivos"[20] (Foucault, 1972, p. 8), escreve em *A Arqueologia do Saber*. Algo semelhante acontece nos romances que estamos discutindo. Em *Cubagua*, por exemplo, vemos a superposição de duas séries autôno-

20 "the possibility of revealing series with widely spaced intervals formed by rare or repetitive events".

mas quando o narrador passa, sem qualquer mediação, de uma disputa entre o juiz Leónidas Figueiras e sua cozinheira, que suspeitamos ser sua amante, à história dos excessos do tirano Lope de Aguirre na ilha Margarita. Por outro lado, as aparições de Frei Dionísio ao longo do romance conectam um religioso que ingressou no mundo ameríndio durante a Conquista, com um religioso que viveu na província venezuelana em meados do século XX. Podemos dizer, nos termos de Foucault, que duas séries se cruzam quando o segundo Frei Dionísio mantém a cabeça do primeiro, mumificada, em seu quarto: "Um indígena a quem chamavam Orteguilla matou frei Dionísio [...]"[21], diz o frei. E imediatamente o narrador nota: "E pela primeira vez Leiziaga notou numa cadeira, num dos cantos da sala, uma cabeça mumificada. Eram os mesmos traços de frei Dionísio. Os cabelos da múmia, permaneceram nas suas mãos quando ele a levantou"[22] (Nuñez, 1980, p. 44).

Essa intersecção de temporalidades e experiências históricas provocadas pela imagem do frei pode ser lida em termos de reflexão contra-colonial quando relembramos uma das conversas de Leiziaga e Frei Dionísio:

> – Como foi Cubagua, hein?
>
> Virou-se e se viu diante de Frei Dionísio. Parecia mais alto, mais magro, próximo a se transformar num monte de cinzas. Seus dedos deslizaram sobre a sua barba, uma barba quase oculta na boca afundada.
>
> – Estou pensando em elaborar num plano. A situação é excelente. Fácil comunicação por todos os lados. A água pode se trazer em toneis, de

21 "Un indio a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio [...]".

22 "Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia, se quedaron en sus manos al levantarla".

Cumaná.

– Exatamente. Faz quatrocentos anos ela também era trazida em toneis. Exatamente. E acrescentou: –É verdade que é pouco tempo[23] (Núñez, 1980, p. 20).

Mais uma vez o resto, a ruína inassimilável que permanece e conecta temporalidades distintas e, ao mesmo tempo, afins. DE igual forma, encontramos a Leiziaga, incapaz de ler o traço dos objetos, y de quem nos diz o narrador mais adiante: "não enxerga nada"[24] e "encolhe os ombros"[25] (Nuñez, 1980, p. 44).

Podemos dizer que o olhar de Enrique Bernardo Núñez coincide com o do arqueólogo, ao não se deter na superfície, ao indagar através de vários estratos sobrepostos, causando uma série de fragmentos que explicam tanto a condição de sua existência passada quanto de seu estado atual. Essa indagação vertical conecta temporalidades e possibilita a reconstrução de uma certa relação de poder – episteme, no caso de Foucault – que articula a existência do objeto, mas também consegue revelar sua persistência. Em suma, é essa noção de arqueologia como análise sincrônica de vestígios descontínuos, de estratos formados por resíduos, que me parece valer a pena estudar nesses romances.

23 "–¿Qué tal Cubagua, eh?
Volviese y se halló frente a Fray Dionisio. Parecía más alto, más flaco, próximo a convertirse en montón de ceniza. Sus dedos resbalaban sobre su barba, una barba que casi ocultaba la boca hundida.
–Estoy pensado en levantar un plano. La situación es excelente. Fácil comunicación por todos lados. El agua puede traerse en pipas, de Cumaná.
–Exactamente. Hace cuatrocientos años la traían también en pipas. Exactamente. Y añadió: –Verdad que es poco tiempo."

24 "no ve nada".

25 "se encoge de hombros".

A ruína e o colecionador

Os colecionadores parecem concordar sobre a capacidade dos objetos de nos desafiar. No entanto, este ponto comum é também o espaço de uma divergência importante, no qual pelo menos duas variantes se manifestam. Enquanto uns acumulam mercadoria com desejo fetichista, apagando a circunstância que gerou o objeto, outros o preservam como vestígio da história. No primeiro caso, a interpelação do fetiche não transcende o próprio objeto; no segundo, sugere uma relação metonímica com o contexto-processo que lhe deu existência. Acredito que a obra de Enrique Bernardo Núñez nos confronta com as duas possibilidades de colecionador.

La Galera de Tiberio revela a primeira possibilidade que menciono, por meio da personagem Miss Ayres, professora de línguas que vende antiguidades no Panamá. Sua loja, também chamada de "La Galera de Tiberio", reúne os mais díspares fragmentos para o consumo de quem vem de longe em busca de aventura ou a serviço do projeto neocolonial norte-americano. A senhorita Ayres pode ser lida como uma extensão do poder colonial que administra a memória incorporada na ruína; ela coleta o mundo material daqueles que me permitirei descrever em inglês, é claro, como "those who didn"t make it in history":

> A Galera de Tiberio ostentou suas magníficas vitrines luminosas na Avenida Central. Ídolos, *huacas*, colares de amuletos, peles de jacaré. Enfeitava as vitrines uma pequena galera trabalhada em nácar e prata. Pássaros embalsamados de plumagem maravilhosos, brincos de cristal. Símbolos para historiar letras na obra Camphausen. Artigos para turistas e marinheiros[26] (Nuñez, 1980, p. 97-98).

26 La Galera de Tiberio ostentó sus magníficas muestras luminosas en la Avenida Central. Ídolos, huacas, collares de amuletos, pieles de caimán. Decoraba las vidrieras una

Miss Ayres é, portanto, a colecionadora que aborda o objeto fetichizado, transformando-o em mercadoria que apaga as relações de produção (destruição, podemos dizer, no caso das relíquias ameríndias) que lhe deram origem. Há nele algo semelhante à cegueira de Leiziaga, em *Cubagua*: cada um, no seu modo, deixa de interpretar bem o feito traçado pelos vestígios do passado. No entanto, essa tentativa vã de apagar a violência histórica esbarra nas evidências que a própria história fornece, nos mostrando a coexistência das séries colonial e neocolonial por meio das ruínas recolhidas pelo narrador, aquele outro colecionador que habita no relato.

É claro então que não é o olhar do turista que acompanha Enrique Bernardo Núñez. Seu projeto ilumina a devastação do passado no presente e nos convida a pensar em paralelos trans-históricos. Como o colecionador de Benjamin, os fragmentos coletados na obra de Bernardo Núñez resistem à fetichização, sempre apontando para as condições concretas que geram as ruínas.

Conclusão

Walter Benjamin, contemporâneo de Núñez e também pensador da vanguarda, expressou seu fascínio pelo tema das ruínas. De sua perspectiva, concentrando-se nos fragmentos, nos espólios do tempo, "abrir o continuum da história"[27] (Benjamin, 1992, p. 254), produzindo "um passado carregado com o tempo do agora" (p. 254)[28]. Sua

---

pequeña galera trabajada en nácar y plata. Pájaros embalsamados de plumajes maravillosos, aros de cristal. Símbolos para historiar letras en la obra Camphausen. Artículos para turistas y marineros.

27 "blast open the continuum of history".

28 Hannah Arendt aponta em seu prefácio para Iluminações de Walter Benjamin que

insistência em se afastar do causalismo, para expor a materialidade dos objetos, parte da ideia de que o passado se revela naquelas coisas que foram esquecidas e que escapam à sua inclusão nas grandes narrativas. Hanna Arendt explicou isso extraordinariamente quando afirmou que para Benjam*In:* "o passado só falava através de coisas que não tinham sido transmitidas" (BENJAMIN, 1992, p. 45). É precisamente o que parece nos dizer o relato das ruínas da obra de Enrique Bernardo Núñez: a história chega até nós por fragmentos, resíduos ignorados pelo discurso triunfalista do progresso.

A história das ruínas é articulada a partir do olhar do arqueólogo e da paixão do colecionador benjaminiano. A escrita aqui confronta o tempo histórico com uma linha vertical, investigando camadas sobrepostas e construindo uma trama fraturada ou descontínua que, por sua vez, revela conexões fundamentais. Este gesto que descobre a sedimentação e a convivência sincrônica do colonialismo e do neocolonialismo, está por sua vez ligado ao do colecionador que reúne fragmentos que a modernidade isola. O colecionador-narrador os entrelaça na sua trama, fazendo com que preservem seu caráter aurático e, assim, permitindo que emanem sentidos. A história das ruínas é, portanto, uma história de colonialidade.

Perto do final de *Cubagua*, o Dr. Tiberio Mendoza visita o quarto de Leiziaga, que agora está detido pela polícia. O médico se aproximou com intenção de falar, mas encontra o quarto abandonado. Apenas há algumas notas desarrumadas na cama e umas pérolas. Mendoza

---

ele queria escrever um livro a partir de citações. Fiel à sua noção heterodoxa de materialismo histórico, o filósofo quis unir fragmentos do passado, destacando-os de seu contexto e libertando-os do jugo da tradição. Com isso, ele criaria uma nova constelação de significados que definiu como "transfiguração de objetos" (Benjamin, 1992, p. 46).

afirma: "—Que imbecil! Falta-lhe o sentido da história"[29] e sai rindo com seu pequeno tesouro. "Tudo era como há quatrocentos anos"[30], finaliza o romance (Núñez, 1980, p. 66).

Referências

ARAUJO, Orlando. Ensayo sobre la obra literaria de Enrique Bernardo Núñez. *In:* E. B. Núnez. **Cacao**. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1972, p. 21-103.

ARAUJO, Orlando. **La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez**. Caracas: Monte Ávila, 1980.

ARAUJO, Orlando. **Narrativa venezolana contemporánea.** Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

NÚÑEZ, Enrique. **Bajo el Samán**. Caracas: Tip. Vargas, 1963.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. Introd. H. Arendt. London: Fontana, 1992.

BEROES, Pedro. Prólogo. *In:* Tablante y Garrido, Néstor (Org.). **Enrique Bernardo Núñez. La insurgente y otros relatos**. Caracas: Monte Ávila, 1997, p. 7-19.

BOHÓRQUEZ, Douglas. Doña Bárbara y Cubagua: dos novelas en la tradición". *In:* **Folios** 35-6, outubro, 1999, p. 37-40.

BOHÓRQUEZ, Douglas. **Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez**. Caracas: Casa de Bello, 1990.

BOHÓRQUEZ, Douglas. La escritura del ensayo en Enrique Bernardo Núñez y Mario Briceño Iragorry. *In:* **Escritura** XIX: 37-38, Caracas, janeiro-dezembro, 1994, p. 87-102.

29 "—¡Qué imbécil! Carece del sentido de la historia".

30 "Todo estaba como hace cuatrocientos años".

BRUZUAL, Alejandro. **Narrativas contaminadas. Tres novelas latinoamericanas**: El tungsteno, Parque industrial y Cubagua. Tese. University of Pittsburgh, 2006.

DUSSEL, Enrique. **Método para una filosofía de la liberación**. Salamanca: Sígueme, 1974.

FOUCAULT, Michel. **The Archaeology of Knowledge**. New York: Pantheon, 1972.

FAUQUIE BESCOS, Rafael. La vanguardia, la historia y *Cubagua*. *In:* **Espacio disperso**. Caracas: Academia de la historia, 1983.

LASARTE, Javier. **Juego y nación**. Caracas: Fundarte, 1995.

LASARTE, Javier La brigada de la pureza: proyectos de modernidad en las revistas de la vanguardia. *In:* ***Memorias*** *del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana:* Trujillo, de 19 até o 22 de novembro de 1997. Trujillo: Universidade de Los Andes, 1998.

LASARTE, Javier**Sobre literatura venezolana**. Caracas: La casa de Bello, 1992.

MEZZADRA, Sergio. Introducción. *In:* **Estudios postcoloniales.** Ensayos fundamentales. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 15-31.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. *In:* LANDER, Edgardo (Org.). **Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales.** Buenos Aires: CLACSO- UNESCO, 2000.

QUIJANO, Aníbal.Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *In:* **Journal of World-Systems Research**, Special Issue: Festchrift for Immanuel Wallerstein - Part I. v. I/2, (Summer/Fall), 2000, p. 342-386.

STEINBERG, Michael P. (Org.). **Walter Benjamin and the demands of history**. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

Sistema narrativo e imaginário social da Venezuela do petróleo (décadas 70-80)

Beatriz González-Stephan

> *Preso na reviravolta do tempo, o Urfal agitou ferozmente seu caos de formas, variou suas estruturas inerciais e entrou no espaço convencional, dentro de um sistema solar, perto de um planeta. Malditas estruturas irregulares do tempo. Você está viajando e nunca sabe. A armadilha. O transtorno. O exílio. Bug de fogo perdido na grande noite do infinito* [...] *Aterrissou, uma faísca de ouro, nos jardins de um edifício. O Urfal, anelante, entrou nele, o inspecionou com suas dezenas de sentidos, com seus receptores afiados. Havia algo errado. O edifício foi dedicado ao armazenamento de estruturas e objetos, e estes não se encaixavam em nenhum padrão lógico, não resultaram em nenhuma análise razoável. Quadros sem sentido. Utensílios inúteis. Ferramentas sem finalidade. Defendendo-se contra a civilização que produziu manifestações incompreensíveis, o Urfal desenvolveu sinistros órgãos em camadas, explosões de uma biologia de pesadelo. Seus sentidos aguçados indicavam que um vigilante estava chegando. Encurralado, sem informações sobre essa cultura e essa técnica, o Urfal recorreu à sua última defesa: a imobilidade mimética*.
>
> – Luis Britto García (1970)[3]

1 Artigo originalmente publicado na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. 15, n. 29, 1989, p. 233-252. Por tratar-se de um artigo publicado nessa época, os textos citados não têm o número de página, inclusive o texto original não tem as referências. Foi quase impossível localizar a numeração das páginas na maioria deles, só foi possível inserir as referências e alguns números de páginas encontrados. Devido à importância dessa pesquisa como antecedente nos estudos da narrativa venezuelana de 1970 e 1980, conocrdamos que esses dados não são um impedimento para a publicação do trabalho.

2 Tradução: Eleonora Cróquer Pedrón.

3 "Atrapado en la torsión del tiempo, el Urfal agitó fieramente su caos de formas, varió sus estructuras de inercia y entró al espacio convencional, dentro de un sistema solar,

DOI: 10.29327/5418815.1-17

Projetar um perfil coerente que desenhe as linhas explicativas centrais de uma produção narrativa que se estende por quase vinte anos não é tarefa fácil, especialmente na ausência de um registro mais ou menos completo das obras publicadas e de uma crítica que tenha, em parte, estabelecido autores e temas representativos. No caso venezuelano, o panorama é sombrio.

No final da década de 1970, a jornalista Alicia Frelich Segal fazia uma avaliação devastadora da narrativa da época, que apontava para uma série de deficiências e lacunas; entre elas: uma inclinação esmagadora para a facilidade que impedia o desenvolvimento qualitativo de escritores de reconhecida trajetória (Salvador Garmendia, Adriano González León, Laura Antillano, Francisco Massiani); o florescimento de oficinas, bolsas de estudo e prêmios literários que resultaram na consagração de uma literatura "opaca e de paralisante neutralidade", repleta de "intimidades com artifícios retóricos", "com qualquer tipo de confissões, diários, evocações", "tudo escrito distorcido em frases herméticas"; a ausência de uma política de distribuição eficaz; e "a presença de um público fácil", mais dado ao consumo de *best sellers*, ou a absoluta falta de leitores e também de uma crítica avaliativa (Frelich Segal, 1979).

---

cerca de un planeta. Malditas estructuras irregulares del tiempo. Va uno viajando y nunca se sabe. La trampa. El trastorno. El destierro. Insecto de fuego perdido en la gran noche del infinito [...]. Aterrizó, una centella de oro, en los jardines de un edificio. El Urfal, anhelante, penetró en él, le inspeccionó con sus decenas de sentidos, con sus agudizados receptores. Había algo erróneo. El edificio estaba dedicado al almacenamiento de estructuras y objetos, y éstos no encajaban dentro de ningún patrón lógico, no cedían a ningún análisis razonable. Armazones sin sentido. Utensilios inútiles. Herramientas sin propósito. Defendiéndose de aquella civilización que producía manifestaciones incomprensibles, el Urfal desarrolló siniestros órganos, estratificados, explosiones de una biología de pesadilla. Sus agudizados sentidos le indicaron que acudía un vigilante. Arrinconado, falto de informes sobre aquella cultura y aquella técnica, recurrió el Urfal a su última defensa: la inmovilidad mimética". Luis Britto García. "El monstruo". *In: Rajatabla*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Em suma, apontava-se para uma falta em dois níveis substanciais. Por um lado, no que diz respeito ao caráter da narrativa, observou-se que, embora o seu contexto corresponda a um país produtor de petróleo onde se "reuniu injustiça social e desenvolvimento, imensas fortunas com extrema pobreza, aventureiro político e financeiro com uma difícil luta para solidificar deveres e direitos democráticos" (Frelich Segal, 1979), tal produção literária escondeu essa situação em uma realidade fictícia "que foi-se banalizando em buscas formais refulgentes, porém vazias"[4] (Frelich Segal, 1979), ou em uma retórica íntima. Ou seja, percebeu-se que a narrativa não tinha a capacidade de representar com a mesma força simbólica a afiação das contradições sociais que o ouro negro trazia. Aos olhos de muitos intelectuais mais atentos, a narrativa venezuelana desse período era irrelevante, quase inexistente, sem vitalidade.

E, por outro lado, destacou-se a falta de um exercício crítico sério, que se preocupasse em estudar essa produção e orientar e promover seu conhecimento junto ao público leitor, além da nota jornalística agressiva ou elogiosa.

No final da década de 1980, essa situação permanece praticamente inalterada, e quase periodicamente há fortes controvérsias sobre os mesmos aspectos. Por exemplo, o dramaturgo venezuelano José Ignacio Cabrujas se perguntou, em um artigo não menos amargo, "¿Y qué será de la literatura nacional?". Sua sensibilidade de leitor incansável queixava-se de que os narradores perdessem o sentido da fábula:

> Quando li *La casa de los Ábila*, encontrei galinhas chekhovianas cagando em uma colheitadeira inútil de algodão e a imagem me acompanhou durante anos como algo que eu não entendia completamente,

4 "que se banalizaba en refulgentes pero vacías búsquedas formales".

> mas, de qualquer forma, vivia. Agora eu simplesmente não tenho nada para ler [...]. Labirintos narrativos que nada contam, porque nem sequer contam a si mesmos [...] paródias dessa expressão cada vez mais frequente e que consiste em dizer: 'Eu penso um pouco que...', e contos enigmáticos e literários dos de... e o que porra dirá aqui?[5] (Cabrujas, 1987).

Obviamente, as respostas não demoraram muito. Os vários polemistas, muitos deles criadores, subscreveram as observações de Cabrujas, embora insistissem que sim havia uma produção narrativa – que de fato havia – e que o que não existia, porém, era um trabalho de pesquisa e crítica orgânica que estabelecera essa literatura como um fato de ficção.

Independentemente do caráter anêmico, críptico, retórico, labiríntico, requintado e/ou sensual que possa ser atribuído com ou sem fundamento a essa narrativa, há um fato que se impõe com algum peso: pelo menos nos últimos vinte anos, os críticos não ofereceram um trabalho que tenha proporcionado uma avaliação geral da narrativa venezuelana[6]. O que abunda são as resenhas, os artigos do jornal e a crônica insidiosa.

---

5 "Cuando leí *La casa de los Abila* encontré gallinas chejovianas que se cagaban en una inservible cosechadora de algodón y la imagen me ha acompañado por años como algo que no terminé de entender, pero que en todo caso, vivía. Ahora, simplemente, no tengo nada que leer [...]. Laberintos narrativos que nada cuentan, porque ni siquiera se cuentan a ellos mismos [...] parodias de esta expresión cada vez más frecuente y que consiste en decir: "yo creo un poco que...", y cuentos enigmáticos y literatosos de esos de... ¿y qué vaina dirá aquí?". José Ignacio Cabrujas. "¿Y qué será de la literatura nacional?". *El Nacional*, Cuerpo C, 7 de febrero de 1987.

6 Entre as poucas publicações que fazem qualquer tentativa de abordagem dessa última narrativa estão as obras de Óscar Rodríguez Ortiz, *Intromisión en el paisaje* (Caracas: Fundación de promoción cultural de Venezuela, 1985), e José Napoleón Oropeza, *Para fijar un rostro* (Caracas: Vadell Hmnos., 1984). No entanto, estes estudos limitam-se a notações monográficas ou avaliações impressionistas. Da mesma forma, vale ressaltar uma série de estudos de pós-graduação inéditos, que têm se interessado pela escrita de Luis Britto, Denzil Romero, José Balza, Salvador Garmendia, Renato Rodríguez.

A produção literária como fato social exige uma existência que também é socializada. Isto é: que os meios de difusão estão ao seu serviço; e, entre eles, os mecanismos de conhecimento. Daí uma das funções estratégicas da crítica: se ela não está ao serviço do conhecimento e da explicação do fato imaginário, este último corre o risco – como acontece na Venezuela – de se diluir no morro da autocontemplação. A eficácia social da narrativa é enfraquecida porque as próprias condições da sua existência como ato de comunicação também são anuladas: sem leitores, sem crítica, sem conhecimento, sem existência, sem mensagem.

A ausência de crítica, que empiricamente se reverte em uma percepção de vazio em relação à produção narrativa, corresponde ao reflexo que certas condições históricas produzem no plano ideológico, e que se materializam em práticas discursivas igualmente desprovidas da sua especificidade: tanto as representações simbólicas na ficção narrativa quanto às formas conceituais do discurso crítico participam do mesmo idealismo subjetivo, um solipsismo ontológico que controla ambas as práticas discursivas em sua base. O saldo obtido, então, é o que foi inicialmente indicado: a falta de uma estrutura épica mínima na narrativa e a falta de uma perspectiva na crítica que consiga objetivar o fenômeno de interesse a fim de estudá-lo e estabelecer sua existência.

Certamente, alguns pesquisadores da literatura venezuelana, em uma atitude defensiva, usaram todos os tipos de argumentos justificativos: um deles, aquele que se apoia na distância histórica necessária exigida pelo crítico para poder julgar a obra com serenidade suficiente.

No entanto, acreditamos que uma ficção em progresso também requer uma crítica em progresso, que oriente e enriqueça a obra do produtor; e, sobretudo, que as obras por si só não estabelecem uma

literatura, uma narrativa. A geração de uma vida cultural depende de uma complexa rede de instâncias: a edição, a distribuição, a formação de condições de recepção, uma leitura direcionada, um estudo inteligente.

Um levantamento do corpus de obras narrativas publicadas no país entre 1970 e 1980 mostra uma média de 14 a 30 livros por ano, somando uma vasta produção de contos e romances neste período. De um ponto de vista quantitativo, então, parece claro que nossos escritores não têm sido estéreis. Tampouco é culpa deles que tanto o sistema quanto os que se dedicam ao estudo do fato literário tenham silenciado sua produção. Neste sentido, pareceria que nossos críticos acham mais atraente — e, porque não dizer, lucrativo — direcionar seus esforços para o estudo de autores de preferência europeus e latino-americanos consagrados.

Portanto, atualizar o que foi e é a narrativa venezuelana desse período é também uma forma de responder à crise e ao desmembramento que nossa sociedade está vivenciando, e de fornecer explicações coerentes de seu progressivo processo de alienação e desnacionalização.

Em nosso trabalho de pesquisa – cujo primeiro avanço é o presente artigo – levantamos várias questões que, de alguma forma, abordaremos aqui como possíveis hipóteses – obviamente sujeitas a modificações posteriores – que poderiam fornecer respostas a alguns problemas apresentados por essa narrativa.

Primeiro: definir o horizonte básico das obras publicadas no período, em virtude de critérios que nos permitissem construir um sistema narrativo sem recorrer ao geracional. Sem dúvida, o corpus em questão é formado por autores pertencentes a várias gerações literárias com diferentes experiências históricas e políticas. Mas não vamos considerar esse fator como decisivo; vamos levá-lo em conta de forma

circunstancial, para explicar algumas variáveis presentes no sistema. Acima de tudo, será prioritário o comportamento dos discursos ficcionais, sua interrelação dialógica e as redes que estabelecem em virtude de sua inserção não menos contraditória e em diálogo com outras práticas discursivas não-ficcionais. Portanto, parte do nosso trabalho tem consistido no levantamento do corpus de obras do período, descontando reedições de livros de outras épocas. Consideramos esta pesquisa importante tomando consideração o fato de que os catálogos existentes oferecem uma indexação incompleta, pois às vezes, com base em critérios restritos do conceito de "narrativa", eles deixam de fora testemunhos, romances policiais, textos que oscilam entre história e ficção ou entre prosa e lírica.

Segundo: a noção de sistema tem permitido trabalhar em um nível de abstração que facilita a compreensão de cada obra como sinal parcial de um todo maior dentro do qual ele adquire maior significado, na medida em que cada signo vai conformando implicitamente uma plataforma discursiva de longo alcance ou enunciado semântico, que dialoga com outra série de discursos pré-construídos pelo próprio signo. O sistema, por sua vez, não é a soma das obras, embora as pressuponha. Assim como tampouco é uma agenda temática.

O sistema é configurado pelas obras; eles são os elementos através dos quais as práticas discursivas se materializam, e nelas as representações simbólicas do imaginário social são refletidas em microsemióticas textuais.

Como abstração, o sistema é o resultado de uma relação entre os textos; um resultado que dá uma resposta, implicando uma organização coerente das contradições e analogias presentes nas obras. Vale ressaltar que o sistema não é uma tentativa de abolir as tensões presentes nos discursos ficcionais, mas sim ressaltá-las, pois o próprio texto

faz questão de escondê-las. Neste sentido, o sistema é proposto como um modelo explicativo não das obras em si, mas da forma como as representações simbólicas das práticas discursivas ficcionais funcionam no conjunto de formações ideológicas de um determinado processo histórico-social.

O sistema construído deve responder por cada manifestação concreta; e inversamente: cada obra deve ser entendida nas premissas teóricas estabelecidas pelo sistema. No entanto, como se trata de uma pesquisa em andamento, e apesar dos riscos que isso pode acarretar, atualmente trabalhamos com uma mostra seletiva de textos que nos permitiram esboçar as linhas fundamentais que controlam esse sistema narrativo.

Em terceiro lugar, talvez um dos aspectos mais espinhosos deste trabalho tenha sido a localização do ponto de ancoragem e das estruturas de mediação que nos permitiriam resolver um problema metodológico. Especificamente: o que diz respeito à prática cultural que articula, como mecanismo mediador, o caráter das representações simbólicas dos universos narrativos e o tipo de formação social que lhe corresponde. A concepção da literatura como um fato social implica essa relação. Mas o que não é evidente é a forma como a conexão é produzida entre um tipo de sociedade dependente, com um dos maiores ingressos do Terceiro Mundo pelo petróleo – que não resolveu problemas de infraestrutura básica em todas as áreas, mas com uma sociedade orientada para o consumo mais sofisticado de bens cosmopolitas, e uma produção narrativa que, obviamente envolvida nesse contexto, não transpõe para imagens diretas os efeitos de tal realidade. E não estamos falando da literatura como um "reflexo", mas apontando uma curiosa irrealização ou abstração do referente histórico-social. Em outras palavras: uma narrativa que o sublime e transfigura a extre-

mos altamente estilizados em códigos de simbolização que, ao contrário, produzem o efeito de uma autonomia absoluta da obra de arte.

Sem dúvida, a relação entre a Venezuela do petróleo e a forma como a sociedade representa suas contradições na ficção narrativa existe. Além disso, o efeito de descontextualização produzido por essa ficção é uma das formas ideológicas em que esta sociedade representa seus conflitos; neste caso, ocultando-os.

As práticas discursivas ficcionais incorporam signos que, pelo seu caráter social, preservam o "espaço ideológico" de onde provêm. Desta forma, práticas discursivas ficcionais, além de estabelecerem relações inter e intratextuais entre si – mesmo com sua própria tradição literária anterior e com obras de outros campos culturais, também implicitamente dialogam com outras estruturas textuais, com outras práticas discursivas que integram o bloco de formações ideológicas de uma formação social. Desta forma, existem estruturas de mediação cuja natureza também é discursiva e permeiam o campo de outras práticas, condicionando um espaço comunicacional dentro do qual elas são encontradas e exercitadas (por exemplo, a produção de discursos ficcionais)[7].

Nesse sentido, encontramos uma relação paradoxal, mas, ao mesmo tempo, concomitante e complementar, entre os semas do discurso político oficial do período que começou com o *boom* do petróleo – que corresponde ao governo de Carlos Andrés Pérez em 1973, e anteriormente com o processo de "pacificação" da guerrilha iniciado com o governo de Rafael Caldera em 1969, até o início da crise econômica da "Venezuela saudita", que se manifesta dramaticamente a partir de 1983.

7 Para resolver esses problemas, tem sido muito útil consultar os trabalhos de Edmond Cros, *Literatura, ideología y sociedad* e Michel Foucault, *Arqueologia do saber*.

As características adquiridas pelo processo da democracia burguesa venezuelana na época são reforçadas pela intensificação do discurso populista, que funcionará não apenas como amortecedor das tensões sociais, mas também como mediador entre os interesses da oligarquia financeira e a grande burguesia transnacional e os setores médios e populares.

O "discurso populista"[8] cria uma plataforma ideológica que prevalece como "a forma ideológica dominante", com a capacidade de controlar implicitamente quase todas as manifestações da vida social e cultural. Pensemos que seu papel como mecanismo mediador – em um sentido amplo – teve que reconciliar os interesses entre capital e poder, tentando salvaguardar a imunidade da ordem através de um estado democrático de autoridade imperiosa, capaz de controlar umas condições extremamente desequilibradas: por um lado, o espólio da propriedade pública, a descapitalização nacional, a usura, o açambarcamento, o crime bancário, a acumulação ilegal de capital, o parasitismo, o aumento alarmante da corrupção; e, por outro, o crescimento da pobreza, a inatividade da massa trabalhadora, o excesso de preços, a repressão das ideologias dissidentes, o aumento da marginalidade urbana. Tudo isso gerava uma imagem de prosperidade nacional fictícia, enquanto ocorria um processo de desnacionalização, a frustração do setor de trabalho e a acentuação da autoridade estatal, que estava cambaleando em um discurso político dirigido sem renovações doutrinárias a uma generalidade abstrata, que exaltava as qualidades da

8 Nós subscrevemos ao conceito de populismo proposto por Octavio Ianni, que o define como um fenômeno anti-revolucionário "que se manifesta claramente nos momentos em que o poder burguês está em crise", enquanto em "tempos normais" é "essencialmente reformista, apoiado pela doutrina da "paz social" ou da "harmonia" das classes sociais", realmente constituindo uma "frente unida", uma "aliança de classe" que combina "várias classes sociais em torno de objetivos aparentemente consistentes" (1977).

democracia representativa, os paradigmas da ordem constitucional, o veredicto irrevogável das massas populares e a participação do povo na democratização dos poderes, sem levar em conta, é claro, os distúrbios daquele sistema democrático que permaneceu muito próximo dos ditames da irracionalidade capitalista[9].

Consequentemente, nos permitimos considerar uma relação adjacente mediadora entre os mecanismos da estrutura de poder todo-poderosa de uma democracia burguesa concretizada através do discurso populista e a maneira como as estruturas da ficção narrativa dialogam nessa situação contextual.

Tanto a prática do discurso populista quanto os discursos ficcionais narrativos abrem espaços comunicacionais, nos quais os sujeitos que emitem as mensagens e os destinatários dos mesmos exercem e cumprem papéis ideologicamente prefigurados a partir da mesma perspectiva do sujeito transindividual que organiza as matrizes semânticas da situação enunciativa básica. Lembre-se de que as práticas discursivas são formas de prática social. O discurso populista não é concretizado apenas em declarações verbais, mas também em práticas sociais que, por sua vez, internalizam as condições ideológicas de seu discurso para reproduzi-las em novas formas discursivas de outra natureza – e muitas delas dotadas de valor simbólico.

Nesse sentido, podemos considerar que os diferentes enunciados do discurso populista têm um escopo que consegue permear outros discursos, cujo campo de ação é mais restrito. Isso nos permite supor o caráter socialmente globalizante dos valores subliminares que operam na mensagem populista.

9 Recomenda-se a leitura do excelente livro de Héctor Malavé Mata sobre esse período, *Los extravíos del poder* (1987).

No caso que nos preocupa, o enunciado populista é articulado com base em um emissor – o líder político ou o estado – que se atribui uma série de qualidades: está ativo ("democracia com energia" era o slogan do governo de Carlos Andrés Pérez), dirige, decide, ajuda, concede, resolve, protege, fornece, organiza, desenvolve, promete, é eficiente, ético, perseverante, talentoso, indica uma ordem, têm convicções, garante liberdades, sem medo, com vontade, é de autorrealização. O emissor constrói uma imagem de si mesmo como *sujeito* não apenas do seu próprio destino, mas do coletivo. É portador de identidade, portanto capaz de se tornar a pessoa encarregada da construção da história nacional. Seu perfil é próximo ao do patriarca ancestral protetor, mas simultaneamente castrador. O todo-poderoso pai que dá vida e morte.

O jogo da mensagem termina sobre o papel específico atribuído ao receptor desse discurso, sendo convocado como interlocutor e cúmplice das regras semânticas dadas pela natureza que o remetente atribui. O destinatário é aquele "outro" a quem os atributos opostos são implicitamente conferidos: é passivo, indeciso, humilde, receptivo, indigente, sem rumo, inconstante, incapaz, com fome, corrompido, ineficiente, sozinho, carente, perdido, desprotegido, ignorante, impedido. Uma imagem é obrigatoriamente construída para o receptor virtual, que será internalizada pelo verdadeiro destinatário do discurso quem vai se adaptar aos parâmetros estabelecidos pelo sujeito emissor, que detém os mecanismos de poder. Dessa maneira, o discurso populista mascara os interesses ocultos da classe dominante; ideologizar a imagem que os homens têm de suas relações sociais e possibilita, sem grande oposição, o controle absoluto do Estado ou do partido sobre o povo[10].

10 Luis Britto García realizou uma pesquisa exaustiva sobre o discurso populista na Venezuela, intitulado: *Del Gendarme necesario al demócrata necesario* (Caracas: UCV,

As estruturas de poder exigem que a validação de sua autoridade seja ideologicamente assegurada através de papéis sociais em que alguns são "sujeitos" e muitos se tornam "objetos": o exercício do poder, mediado em uma de suas práticas (o discurso populista), potencialmente coisifica e aliena a maioria.

Nesse sentido, o receptor do discurso populista aparece com uma série de marcas semânticas negativas: afunda no anonimato, não tem identidade, praticamente não existe, não recebe nenhum perfil positivo e, quando o tem, é definido como um "ser vazio" ou um "não ser": o paradoxo é evidente. O receptor é apelado em uma construção ideológica socialmente indiferenciada, sem distinções de classe. Para ele, é elaborada uma imagem que supõe sua negação como sujeito histórico.

Em outras palavras, o discurso populista, ao alienar ao destinatário, extrapola-o simultaneamente de sua situação social concreta, porque esconde a luta de classes e des-histórica dos processos sociais, especialmente aqueles em que o setor popular participou ativamente. O vocativo genérico de "população" ou "povo" constrói um referente humano neutro e despolitizado, separado dos problemas sociais. Não é difícil supor, então, que a descontextualização observada no discurso narrativo esteja intimamente relacionada a essa prática discursiva, a qual desdobra todo um arcabouço ideológico que tende a reproduzir em vários níveis o processo de des-historização dos diferentes enunciados.

No entanto: na rede de práticas discursivas, o enunciado do discurso populista, por sua vez, cria uma situação de discurso que configura as condições nas quais as práticas discursivas ficcionais ocorrerão.

1987; trabalho de promoção apresentado na Faculdade de Ciências Econômicas e Sociais para se qualificar a categoria de Professor Catedrático). As conclusões deste manuscrito serviram à nossa reflexão.

E é sobretudo sob o ângulo do receptor proposto pelo discurso populista que o sujeito emissor dos discursos ficcionais narrativos se sentirá socialmente chamado a ocupar seu papel de "população", e daí gerará sua produção. Em outras palavras, o receptor do discurso populista é configurado por uma imagem que cria um espaço ideológico negativo. Esse espaço opera como um contexto "pré-construído", dentro do qual serão geradas as práticas narrativas, que deverão transpor em seus próprios códigos os semas de negação destinados ao receptor da mensagem populista. Dessa maneira, o escritor faz parte da "massa" aludida, e mantém uma relação de dependência castradora com o estado e suas instituições, assumindo inconsciente e acriticamente o papel que lhe é atribuído pelo discurso do poder. (O esboço que aparece no final deste artigo pode ilustrar essas relações interdiscursivas).

Uma análise detalhada do campo semântico do sistema narrativo desse período revela como matriz dominante a presença quase repetida de um léxico de carga fundamentalmente negativa que configura isotopias que giram em torno da morte, o vazio, os desaparecimentos, a perseguição, o fracasso, a solidão, o naufrágio, o confinamento, o cansaço, a polarização entre o céu e o inferno, o desejo de voar, o suicídio, a busca, a errância, a implausibilidade da realidade, a percepção de uma estagnação do tempo, a asfixia, a alienação e o desencantamento de qualquer utopia.

Independentemente da perspectiva que os narradores possam assumir diante de seu universo imaginário – muitos escolherão uma distância que lhes permitirá ter um certo humor ácido e sarcasmo, vamos ver alguns exemplos extraídos de textos diferentes em todos os casos:

> Antes de começar a nos *arrepender*, vamos esclarecer que muito poucos veem o *desastre*, mesmo que o sintam [...]
> As caretas dos *congelados* são tão *terríveis* que geralmente causam a *mor-*

te de famílias inteiras [...] *Nem* aquele espelho, *nem* aquela foto, *nem* mesmo o desenho do meu corpo me *permitiram* me olhar[11] (Jiménez Emán, 1975, grifo nosso).

Eu claramente avisei do propósito *escuro* de O Mago, de permanecer não apenas como *mestre despótico* do apartamento, mas de *me fazer sair* dele[12] (Liendo, 1973, grifo nosso).

Já *rouco*, sinto as *paredes* e as reconheço *impossíveis* de subir [...] As perguntas me *inundam: o que estou fazendo aqui? Como cheguei?* [...] Alguém me observa, *vigia sobre mim* (e pior, goza) da minha *angústia* [...] eu grito [...] *cheio de impotência*[13] (Sequera, 1973, grifo nosso)

Tudo me leva a essa *borda estreita* que, como uma *lâmina de barbear*, agora me sustenta. Acredite: agora eu caí em *pedaços*[14] (López García, 1978, grifo nosso).

O navio estava irremediavelmente navegando em direção ao *naufrágio*.
O navio começou a se *afundar*.
O navio estava *afundando, a vida afundando*[15] (Guayke, 1982, grifo nosso).

Sua silhueta *era um vazio* [...] a face da *infinita nulidade* [...] É verdade, pertenço à ordem *atemporal* de *aniquiladores* de utopias, semeadores da *desordem*[16] (Britto García, 1984, grifo nosso).

---

11 "Antes de comenzar a *lamentarnos*, aclaremos que muy pocos ven el *desastre*, aunque lo presienten [...] / Las *muecas* de los *congelados* son tan *aterradoras*, que han causado generalmente la *muerte* de familias enteras [...]/ *Ni* aquel *espejo ni* aquella foto, *ni siquiera* el boceto de mi propio cuerpo me *permitieron* observarme".

12 "Advertí claramente el *turbio* propósito de El Mago, de quedarse no solamente como *despótico amo* del apartamento, sino hacerme *abandonar* el mismo".

13 "Ya *afónico*, palpo las *murallas* y las reconozco *imposibles* de escalar [...] Me *inundan* las preguntas: *¿qué hago aquí?, ¿cómo llegué?* [...] alguien me observa, *me vigila* (y peor, disfruta) mi *angustia* [...] Grito [...] pletórico de *impotencia*".

14 "Todo me conduce a este *filo estrecho* que, como *hoja de navaja*, ahora me sostiene. Créanmelo: en este justo instante caigo *lacerado* en dos".

15 "El barco navegaba irremediablemente hacia el *naufragio*. / El barco empezó a *hundirse*. / El barco *hundiéndose, hundiéndose la vida*".

16 "Su silueta [...] *era un vacío* [...] el rostro de la *infinita nulidad* [...] Es cierto, pertenezco a la *orden intemporal* de *aniquiladores* de utopías, sembradores del *desorden*".

As metáforas básicas que essa narrativa elabora – sem dúvida como uma transposição simbólica de um espaço social que não oferece nenhuma saída – recriam universos fechados sobre si mesmos, refletidos em vários níveis: preferência pela introspecção subjetiva, o que intensifica a função emocional e enfraquece o plano das objetividades; o suporte épico (a anedota tradicional) é diluído ou desaparece para dar lugar a um discurso que se concentra na descrição da crise existencial e sentimentos vagos, ou na apresentação de situações absurdas; discursos que geram signos com efeitos de referencialidade difusa ou abstração do referente social. Por outro lado, os universos narrativos capazes de objetivar-se em torno de uma estrutura épica projetam realidades alienadas, o cancelamento de toda utopia, mundos sem saída e a sensação de não poder sair de situações rotineiras ou circulares.

Como balanço, podemos apontar, *grosso modo*, que essa narrativa desenvolve uma diegese de autorreflexão, que se aprofunda mais em estados emocionais (principalmente inclinada ao uso de formas substantivas, adjetivas e adverbiais e a uma sintaxe paratática organizada de acordo com estruturas anafóricas e repetitivas), com um narrador em primeira pessoa (o que leva à ampliação de um discurso egocêntrico, que se dobra sobre si mesmo e se enclausura em um solipsismo hermético):

> Qual é o espaço? Meu pensamento? [...] Afasto-me de tudo porque não tenho nada para me deter, não há corpos, pessoas, árvores, céus imagináveis que tenham me falado [...], Mas eu perdi o quê? A exaustão incessante, o delírio para conectar algum sinal que não se desvia do caminho, aquele espaço onde o que aparece no vazio profundo [...] Eu já tive sentimentos? Ouvi falar de cegos, sou um deles.
> Eu sou um deles? [17] (Briceño Ramos, 1978, grifo nosso).

17 ¿Cuál es el espacio? ¿Mi pensamiento? [...] me alejo de todo porque no consigo nada donde detenerme, no hay cuerpos, personas, árboles, cielos imaginables de los que me

De qualquer forma, esses romances e histórias tendem a ser mais *descritivos* de sentimentos, sensações e memórias do que propriamente narrativos. Eles organizam sua genética textual a partir de um dispositivo especular que questiona todas as instâncias do relato: a consistência da figura do narrador e sua capacidade de produzir o efeito de um personagem com identidade e história definidas. Da mesma forma, a anedota acaba sendo a encenação do ato de negar toda possibilidade de desenvolvimento de uma anedota: o que se conta é o evento de não poder contar; o narrador não pode ser personagem; se procura referir um espaço de objetividades concretas, mas tudo é evanescente e irreal; é feita uma tentativa de narrar a história de um povo, mas é a história do inalterável. Em última análise, trata-se de uma paralisia total do impulso épico:

> Tudo era incrivelmente igual e no mesmo lugar.
> O mesmo píer de madeira ainda estava intacto [...]
> Os mesmos meninos se jogaram nus no mesmo mar [...]
> A mesma praça e a mesma estátua do mesmo general e o mesmo louco, fazendo os mesmos discursos épico-filosóficos montado no mesmo banco [...]
> A mesma mansidão [...]
> Honestamente: fiquei impressionado. A cidade era a mesma de sempre [...]
> —Este é Karbhoro, certo?
> —Qual deles você quer dizer, velho ou novo?
> —E existem dois Karbhoro?
> —Existem; dois que são iguais, mas o novo é mais tarde no tempo e o velho é essa fotografia antiga em que você e eu somos[18]

---

han hablado [...] Pero, ¿he perdido qué? La incesante extenuación, desvarío para conectar algún signo que no extravíe la ruta, ese espacio donde lo que aparece en profundo vacío [...] ¿Habré tenido algún sentimiento? He oído hablar de los ciegos, soy uno de ellos. / ¿Soy uno de ellos?

18 Todo estaba increíblemente igual y en el mismo sitio./ El mismo muelle de madera aún estaba intacto [...] Los mismos muchachos se lanzaban desnudos al mismo mar

(Guayke, 1982).

Esse recuo da palavra, que se restringe a um ditado lacônico ou a uma afirmação para não dizer, formaliza suas afirmações em estruturas breves e fragmentadas, despojadas da tradicional morosidade e complexidade do gênero; o que acaba por aproximá-la da especificidade do discurso da lírica, mais do que da própria narrativa[19]. Não vai ser difícil dar um exemplo: "Aquele homem era invisível, mas ninguém o notou"[20] (Jiménez Emán, 1981).

O gênero narrativo tem uma maneira específica de articular e formalizar tempo e espaço, independentemente seja a épica clássica, o romance de cavalaria, a picaresca, o conto fantástico ou naturalista do século XIX, ou a narrativa moderna com todos seus tipos do malaba-

---

[...]/ La misma plaza y la misma estatua del mismo general y el mismo demente pronunciando los mismos discursos épico-filosóficos montado en el mismo banco [...]/ La misma mansedumbre [...]/ Sinceramente: estaba asombrado. El pueblo era el mismo de siempre [...]/ —¿Esto es Karbhoro, verdad?/ —¿A cuál se refiere, al viejo o al nuevo?/ —¿Y hay dos Karbhoro?/ —Sí; dos que son el mismo, pero el nuevo está más adelante en el tiempo, y el viejo es esta antigua fotografía en la que estamos usted y yo".

19 Isso também foi observado com maior relevância pelo pesquisador venezuelano Juan Carlos Santaella, quem em seu artigo "¿Una narrativa deprimida?", com o qual concordamos, destacava que "a partir da década de 1970, o mundo narrativo venezuelano se desmorona, perde força, se estrutura em fundamentos extremamente fracos, torna-se altamente lírico e repetitivo [...] Por que há uma ausência do épico e um medo de contar, usar esquemas narrativos tradicionais? E qual é a razão pela qual "tantos narradores entraram em universos deprimentes depois do 58" (Rodríguez Ortiz)? Todas essas abordagens surgem de uma observação diária, de ver nesses textos curtos, invisíveis e muito bem escritos, a perfeita materialização de um tempo ganho para a decepção e o tédio". Juan Carlos Santaella. "¿Una narrativa deprimida?". *Diario de Caracas*, Magazine cultural, 20 de dezembro de 1987. ("A partir de los años setenta, el mundo narrativo venezolano se desmorona, pierde fuerza, se estructura sobre bases sumamente débiles, se torna en alto grado lírico y repetitivo [...] ¿Por qué hay una ausencia de lo épico y un miedo a contar, a utilizar esquemas narrativos tradicionales?, ¿y cuál es la razón de que "tantos narradores se precipitaran en universos deprimentes después del 58" (Rodríguez Ortiz)? Todos estos son planteamientos que brotan de una diaria constatación, de un ver en estos textos breves, invisibles y por lo demás muy bien escritos, la materialización perfecta de una época ganada para la decepción y el aburrimiento").

20 "Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello".

rismo técnico. De alguma forma, o suporte básico é produzir o efeito de historicidade a partir da disposição de uma anedota; e isto sempre se refere a um evento que se desdobra em coordenadas espaço-temporais.

O cancelamento ou bloqueio desta relação – em última análise devido ao fracasso repetido de diversos projetos sociopolíticos de tipo democrático-burguês – é registrado em uma série de respostas que vão da dificuldade de desenvolver projetos narrativos edificantes – *Rajatabla* (1970), *Abrapalabra* (1980) e *La orgía imaginaria* (1984), de Luis Britto García; *50 vacas gordas* (1980), de Isaac Chocrón; *El mago de la cara de vidrio* (1973), de Eduardo Liendo; *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), de José Balza; *La noche escuece* (1985), de Renato Rodríguez; *El otro salchicha* (1982), de Armando José Sequera; *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), de Miguel Otero Silva; *Cementerio privado* (1988), de Earle Herrera; *La muerte se mueve con la tierra encima* (1972), de José Napoleón Oropeza; *Zona de tolerancia* (1978), de Benito Irady; *Perfume de gardenia* (1984), de Laura Antillano –, à impossibilidade de objetivar um mundo narrativo sustentado no anedótico – para citar apenas alguns casos: *Inmaculado* (1982), de Alberto Jiménez Ure; *Difuntos en el espejo* (1982), de Chevige Guayke; *Un largo olor a muerto* (1980), de José Gregorio Bello Porras; *Volveré con mis perros* (1975), de Ednodio Quintero; *Narración del doble* (1978), de Gabriel Jiménez Emán.

O enfraquecimento do eixo narrativo e a retração do nível denotativo para referências socioculturais que permitam ancorar o texto em um espaço histórico objetivo, mostram uma prática discursiva ficcional que trabalha, em termos gerais, a partir de uma ontologia do desencanto. Nessa perspectiva, o sujeito ideológico que organiza esses mundos narrativos mantém uma relação em conflito com as condições sociais concretas que lhes correspondem, e só consegue transpô-

-las através de formas oblíquas onde até mesmo a sua própria negação é a extrema simbolização metafórica de uma ideologia alienante ou de condições sociais alienantes de produção.

Na base de tudo isso, há uma relação problemática com a história, com a perda do sentido histórico de projetos políticos que se repetem mimeticamente desde os anos sessenta – ou mesmo antes; e que, na medida em que não se concretizaram, ter tornado em práticas discursivas vazias, retóricas, grotescas, na reificação de ofertas que tampouco são realizadas.

Nesse sentido, poderia ser estabelecida uma analogia – que finalmente condiciona a transferência dos códigos de mediação – entre o discurso político populista desses últimos vinte anos – repleto de lugares-comuns e reiterativo, pois repete a cada cinco anos a mesma fraseologia oca e, portanto, circular, desligado da realidade, mascarando contradições, articulando uma palavra falsa, sem mensagem, mas com a função ideológica de desideologizar o seu destinatário, tornando a mesma prática discursiva atemporal e mítica – e uma ficção narrativa que molda de várias formas simbólicas os referidos mecanismos do discurso populista: proliferam as histórias tautológicas, as situações circulares (o herói move-se sempre na mesma direção sem avançar ou recuar, ainda quando uma profusa exibição de aventuras gera a falsa ilusão de épico – como em *La noche escuece*, por exemplo; ou o narrador aprofunda sua própria autocontemplação narcísica), o jogo com o espelho, os desdobramentos, mimetismos, reproduções idênticas de figuras e situações, discursos que avançam sobre si mesmos produzindo um efeito de paralisia semântica, textos que constroem uma referencialidade espacial fora do contexto (mundos imaginários, viagens espaciais, utopias que são propostas e depois autofágico) ou situações que permanecem paradas no tempo – o caso do "Karbhoro". Com

maior ou menor grau de objetivação, essas ficções revelam a tensão que existe entre o sujeito transindividual da enunciação/ o produtor de práticas ficcionais/ as perspectivas que o sistema político venezuelano teve e ainda tem/ e a impossibilidade de desenvolver um espaço para o surgimento de um discurso libertário, irreverente, crítico e esperançoso, porque o poder do estado "petrodólar" vem implantando uma máquina ideológica, institucional e repressiva, que tem conseguido neutralizar e "sociabilizar" os grupos dissidentes dos anos sessenta, além de conter os diferentes grupos sociais com todo tipo de regalias – das bolsas de estudo da Fundayacucho, até os grandes festivais no Poliedro, os shoppings, a música disco, o rock sinfônico, a comida vegetariana, o ioga e o tai-chinês, o fim de semana em Miami, a "obsessão" pelos objetos comoventes (Hello Kitty, Snoopi etc.) e ultimamente as antenas parabólicas (Schereferberg, 1984).

O mercado foi inundado de produtos que distorceram a imagem da realidade; os costumes se fizeram conservadores, apesar do furor da modernização; o desemprego cresceu; a angústia tornou-se mais aguda; a intelectualidade, banal ou céptica; a política, autoritária. Especialmente nas gerações mais recentes, prevalece a percepção de um país sem história, de um presente absoluto que passa sem modificações, porque o estado democrático tem-se encarregado não apenas de apagar as marcas da história, mas de criar um espaço social vazio de historicidade, conflitos, lutas de classe: o país passou por um violento processo de desnacionalização coletiva, que se traduz em uma espoliação de suas raízes locais e latino-americanas. Essa alienação socializada – manifestada pela emulação dos modos de vida da cidade de Miami das classes média e rica – revela a falta de um projeto histórico alternativo. Os produtores culturais – e os narradores em particular, desarticulados em relação ao lugar que ocupariam na luta de classe em uma sociedade que é de

fato conflitiva, se percebem dentro de um país flutuante, praticamente inexistente, sem destino (lembre-se do título do romance de Adriano González León, *País portátil*, publicado em 1969), que vive de máscaras culturais, fantasmagorias norte-americanas ou do Oriente.

A perda de memória social e a destruição de uma autopercepção que faça possível objetivar e se distanciar dessas formas de alienação também são um dos aspectos nos quais a dependência cultural se manifesta; e a situação venezuelana é paradigmática a esse respeito. A atitude derrotista e passiva que a sociedade apresenta – e o produtor de ficção não escapa dela – opera como uma estrutura situacional que engloba a produção de enunciados que, em termos gerais, trazem as marcas dessa alienação. É seu contexto histórico.

Os aparatos ideológicos do estado – tanto suas práticas discursivas quanto suas formas sociais – conseguem reprimir de tal maneira o acesso ao conhecimento da realidade que mascararam, por sua vez, os mecanismos da própria alienação: o mais alto grau do processo de ideologização é apresentar seus conteúdos programáticos como formas desideologizas.

Nesse sentido, as várias respostas estéticas apresentadas pelo sistema narrativo venezuelano das décadas de 70 e 80 são organizadas como diálogos implícitos em torno dos mecanismos que o poder populista tem despregado; isto é, no horizonte de consequências de ignorância histórica e alienação das práticas ideológicas do populismo. Em outras palavras: a produção narrativa apresentará, subliminar ou expressamente, como uma internalização inconsciente ou como uma objetivação distanciada, a transposição simbólica do alcance do poder de um estado populista.

Acreditamos que o problema central dessa narrativa gira em torno da maneira como ela se engaja em um diálogo de oposição com a

imagem que o discurso populista elaborou, por sua vez, para seu destinatário; ou na qual ela a incorpora. Dessa maneira – e embora se arriscando parecer esquemático – o sistema narrativo em questão pode se referir basicamente a dois modelos estético-ideológicos: aquele que organiza suas elaborações simbólicas, transferindo em sua prática a reprodução dos mecanismos do processo de alienação – isto é, preso no discurso do poder; e aquele que consegue se distanciar das formas de poder, apresentando metáforas que objetivam o processo de alienação – isto é, os que "contestam ao poder" (Rama, 1982, p. 455-594).

Devemos notar que o modelo é uma abstração das contradições da realidade do fenômeno; e, como tal, apresenta de maneira estilizada as características encontradas nas obras concretas. Na prática, estas tenderão mais a uma ou a outra inclinação.

A primeira delas colocará em prática uma concepção autônoma da obra de arte, na qual todas as características da referencialidade sócio-histórica do texto serão inibidas. As formas da alienação e escamoteação da história do discurso populista controlam esse modelo, transmitindo seus ideosemas em uma narrativa que subjetiva seu sujeito, anula a anedota, enfatiza um sujeito lírico de autorreflexão e privilegia um discurso literário íntimo, sem enredo, sem personagens e sem idílio, porque o único conflito é seguir o próprio estado de alienação. Nesta perspectiva, são delineadas narrações herméticas e complacentes, de um narcisismo masoquista ou hedonista.

Essa inclinação pode ser escolhida por várias opções, igualmente difusas e evasivas: a) nostalgia do passado (infância, Idade Média ou Renascença na Europa, ou a Venezuela rural); b) desencanto ante um futuro perdido; isto é, frustrado (a queda das utopias); c) insistência em um ontologismo metafísico: a dialética circular de um enunciado monológico; d) complacência no mero artifício verbal, que talvez tra-

duza mais sofisticadamente as leis de um mundo reificado e historicamente paralisado. O texto a seguir serve como exemplo:

> Sentados em banquinhos pequenos e duros, começamos a conversar. Em uma voz de espera de mil anos, cheia de uma nostalgia perturbadora [...], contou uma história que, a princípio, ouvi com relutância [...] Minha vida foi preenchida por imagens e lembranças inesquecíveis na época. O patrono [...] gastou as melhores libras em seus pecúlios modestos, organizando os preparativos para a festa: barricas e barris do vinho mais forte dos vales do Ródano e Provença, ótimos vinhos, reservas excepcionais, vinhos brancos, bebidas espirituosas, levemente borbulhantes, finas e claras como água de nascente, vinhos tintos, maduros, frutados e de boa graduação, garrafas de mosto de maçã, mosto de ameixa, deliciosos *hors d"oeuvres*, perdizes trufadas de Bordeaux, arenque defumado da Borgonha, ouriços-do-mar do Mar Cantábrico, presuntos de Paderbón, salsichas de Göttingen, cogumelos da Alsácia, salsichas da Lorena, sopas gordas domínicas, deliciosas iguarias e a impressionante natureza morta de carnes: tordos, lebres, o delicado mas sem gosto *assum vitelinum*, vitela assada, leitão, gazelas, tudo o que variedade incrível de carnes, aves e produtos de caça que, alegremente, armazenamos para a saciedade das multidões[21] (Romero, 1982).

Esse modelo geralmente esconde por trás de várias metáforas a alienação e o estado de negação do sujeito da enunciação como sujeito

21 "Sentados sobre unos pequeños y duros escabeles, nos dimos entonces a conversar. Con voz aguardentosa, milenaria, llena de una nostalgia inquietante [...] fue tartajeando una historia que yo, al principio, escuché con desgano [...] Mi vida se llenaba por esa época de imágenes y remembranzas inolvidables. El patrono [...] se gastaba las mejores libras de su modesto peculio ordenando los preparativos del festín: barricas y barricones del más fuerte vino de los valles de Ródano y la Provenza, grandes vinos, reservas excepcionales, vinos blancos, espirituosos, levemente burbujeantes, finos y claros como agua de manantial, vinos tintos, maduros, afrutados y de buena graduación, garrafas de mosto de manzana, de mosto de ciruela, los riquísimos entremeses, perdices trufadas de Burdeos, arenques ahumados de Borgoña, erizos del mar Cantábrico, jamones de Paderbón, salchichones de Gotinga, hongos de Alsacia, embutidos de Lorena, grasas sopas dominicas, gollerías deliciosas y el impresionante bodegón de carnes: tordos, liebres, el delicado aunque insípido *assum vitelinum*, el asado de ternera, lechal, gacelas, toda aquella increíble variedad de productos cárnicos, de la volatería y de la caza que, gozosos, almacenábamos para el hartazgo de la concurrencia".

acrítico de sua própria práxis discursiva. Mas, ao mesmo tempo, é a encenação mais confiável de uma situação de anomia.

Pelo contrário, o outro modelo está organizado em torno de um sujeito enunciador, cujo olhar consegue avaliar de fora a capacidade de fagocitar do poder ou do sistema em questão:

> Abaixo explicarei os problemas que ocorrem no dia em que o Presidente se levanta de bom humor. Tranque-se em seu escritório, demitir os assessores de campo e, depois de um tempo, sai com um decreto que diz: indústrias básicas são nacionalizadas [...] porque esse é um dos objetivos estabelecidos na Constituição. Não pode haver pânico maior se mobilizam os embaixadores o anúncio os homens influentes os ministros os generais nos mobilizamos batemos à porta, mas o Presidente oh o Presidente lança outro decreto que diz: 'Todos os latifúndios são expropriados' [...]. Depois libertação de presos políticos dissolução dos fechamentos policiais e dos campos de concentração reabertura de publicações proibidas investigação de mortes suspeitas de tortura oculta: 'Porque concorda com as garantias constitucionais' [...] Então é a loucura, a loucura, representantes das federações de investidores tentam fazer cumprir os compromissos de financiamento eleitoral, os embaixadores tentam explicar que essas coisas serão vistas com maus olhos por vizinhos poderosos, os generais tentamos mostrar o desconforto que isso causaria nas tendas militares [...] mas o Presidente grita que ele não é o chefe das Federações [...] mas do povo [...] e passa decretos debaixo da porta ou os joga para fora das janelas como pequenas flechas[22] (Brito García, 1970).

22 "A continuación les expondré los problemas que acontecen el día que el Presidente se levanta de buen humor. Enciérrase en su despacho, despide a los edecanes, y al rato sale con un decreto que dice: se nacionalizan las industrias básicas [...] por cuanto es uno de los objetivos señalados en la Constitución. Pánico mayor no puede haberlo se movilizan los embajadores el Nuncio los hombres influyentes los ministros los generales nos movilizamos llamamos a la puerta pero el Presidente oh el Presidente sale con otro decreto que dice "Se expropian todos los latifundios" [...] Luego liberación de los presos políticos disolución de las policías clausuras de los campos de concentración reapertura de las publicaciones prohibidas investigación de las muertes sospechosas averiguación de las torturas ocultadas: "Por cuanto es conforme con las garantías constitucionales" [...] Entonces es la locura, la locura, representantes de las federaciones de inversionistas tratan de hacer valer los compromisos de financiamiento de elecciones, embajadores intentan explicar que estas cosas las verán con malos ojos poderosos vecinos, generales intentamos poner de manifiesto el malestar que eso produciría en las logias militares [...] pero el Preidente grita que él no es el jefe de las Federaciones [...] sino del pueblo [...]

Embora basicamente as metáforas da alienação, a falta de identidade e autodestruição ainda predominem aqui – jogos com o duplo, espelhos, máscaras, morte, solidão e loucura; situações circulares e labirínticas; personagens fisicamente fragmentados (sem pernas, sem braços, sem rosto), que vagam sem rumo ou se metamorfoseiam em animais, o narrador consegue objetivar o mundo representado, a partir de uma posição onisciente. Isso permite que ele introduza humor ácido e paródia amarga ou cética, porque ele percebe o universo como um espaço sem saída.

Nessa linha, podemos encontrar manifestações narrativas que recuperam a referencialidade histórica: *Oficio de difuntos* (1976), de Arturo Uslar Pietri; *50 vacas gordas* (1982), de Isaac Chocrón; *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* (1979), de Miguel Otero Silva; *Abrapalabra* (1980), de Luis Britto García; e as obras de Francisco Herrera Luque, para citar apenas alguns que, independentemente de se sua perspectiva ideológica obedece a uma visão paisagística ou cética da realidade, representam uma resposta positiva e crítica a essa outra narrativa com uma tendência escapista.

No entanto, é necessário fazer uma breve anotação: apesar de muitos desses textos serem elaborados a partir de uma referência histórica, e podem criar o efeito de uma prática textual ancorada – como *La tragedia del Generalísimo* (1984), de Denzil Romero, ou *Yo Bolívar Rey* (1987), de Caupolicán Ovalles – revelam-se falsamente históricos; toda vez que seu referente (Francisco de Miranda ou Simón Bolívar, respectivamente) torna-se o pretexto para exercer um discurso que mina o processo de referencialidade sociocultural, de subjetividade e ao mesmo tempo des-historizando a matéria narrativa.

Por outro lado, neste segundo modelo também podemos ver uma alternativa diferente da perspectiva de contestação a dos discursos on-

tologizadores ou alienados do primeiro: são textos que tentam recriar o espaço coloquial urbano – *El inquieto anacobero* (1976), de Salvador Garmendia, ou outros de Francisco Massiani, Ángel Gustavo Infante e Luis Barrera Linares – como respostas menos céticas e mais frescas de uma historicidade recuperável no cotidiano.

De resto, é óbvio que a narrativa venezuelana desses últimos vinte anos não pode ser condenada por sua inexistência; talvez sim, à sua crítica, que a ignorou.

Da mesma forma, nem o problema da identidade, nem imagens como o espelho e a máscara são novos em nossa literatura – lembre-se de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), de Guillermo Meneses. Mas o projeto democrático-burguês tornou-se uma democracia bonapartista, o discurso reformista no populista, a alternativa ao gomecismo em um estado autoritário. Por esse motivo, o equilíbrio do processo histórico-social da Venezuela do século XX poderia ser sintetizado no título do trabalho de Luis Britto García: *Del gendarme necesario al demócrata necesario* (1987).

O círculo tem-se fechado e os códigos de simbolização da narrativa foram estilizados ainda mais, além de encurtar suas formas discursivas.

Os que "respondem ao poder" na Venezuela, alienados pelo discurso populista ou localizados entre sua fronteira e o vazio, apresentam possivelmente a variável mais niilista do sistema narrativo latino-americano.

Se a narrativa venezuelana conta más histórias ou simplesmente não conta, é porque as silenciaram. E se os personagens dela não existem, é porque eles inevitavelmente se tornaram seres sem rosto: o ouro preto escureceu suas características e banalizou suas vidas.

Longe de construir uma identidade para o país, o discurso populista o apagou. E sua literatura é como diz "O homem com os pés per-

didos", de Gabriel Jiménez Emán: os pés que perderam o dono não podia entrar em um bar para tomar algumas cervejas; mas o homem que perdeu os pés tampouco bebeu as cervejas, porque não podia entrar no bar sem eles.

Esquema 1: O enunciado da mensagem populista

Transmissor →	Mensagem →	Receptor
líder estado sujeito + pessoa ativa + identidade proteger autoridade	retórica de temas democráticos soberania luta contra a pobreza pleno emprego de liberdades igualdade abundância mascara às realidades	povo objeto grupo social além da classe -pessoa passiva -identidade desprotegido fraco

Situação contextual pré-construída que regula a produção narrativa

↓

Enunciados de discursos narrativos

↑

Narrativa sem suporte épico; omissão da referência histórica; conotação textual difusa; privilégio dos estados internos; sujeito mais lírico que épico; caráter existencialista; impressionismo hermético; solidão, vazio, perda de identidade do personagem; ênfase retórica na escrita; presenteísmo ou evasão; humor ácido, ceticismo; sarcasmo; paródia.

Referências

ANTILLANO, Laura. **Perfume de gardenia**. Caracas: Seleven, 1984.

BALZA, José. **Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar**. Caracas: Síntesis Dos mil, 1974.

BELLO PORRAS, José Gregorio. **Un largo olor a muerto**. Caracas: Equinoccio, 1980.

BRICEÑO RAMOS, Emilio. Alas de bestia. *In:* **Cuerpo plural**. Caracas: La Gaveta Ilustrada, 1978.

BRITTO GARCÍA, Luis. El monstruo. *In:* **Rajatabla**. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

BRITTO GARCÍA, Luis. **Abrapalabra**. La Habana: Casa de las Américas, 1980.

BRITTO GARCÍA, Luis. **La orgía imaginaria**. Caracas: Monte Ávila editores, 1984.

BRITTO GARCÍA, Luis. **Del Gendarme necesario al demócrata necesario**. Trabalho de promoção apresentado na Facultad de Ciencias Económicas y Sociales para se qualificar a categoria de Professor Catedrático. Caracas: UCV, 1987.

CABRUJAS, José Ignacio. ¿Y qué será de la literatura nacional? *In:* **El Nacional**, Cuerpo C, 7 de fevereiro, 1987.

CROS, Edmond. **Literatura, ideología y sociedad**. Madri: Gredos, 1986.

CHOCRÓN, Isaac. **50 vacas gordas**. Caracas: Monte Ávila editores, 1980.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ma Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRELICH SEGAL, Alicia. Menelandia en busca de autor. *In:* **El Nacional**, Papel Literario, 5 de ago. 1979.

GARMENDIA, Salvador (1975). **El inquieto anacobero**. Caracas: editorial Suma, 1975.

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. **País portátil**. Barcelona: Seix Barral, 1969.

GUAYKE, Chevige. **Difuntos en el espejo**. Caracas: Fundarte, 1982.

HERRERA, Earle. **Cementerio privado**. Caracas: Fundarte, 1988.

IANNI, Octavio. Populismo y relaciones de clase. *In:* **Populismo y contradicciones de clase en Latinoamérica**. Ciudad de México: Era, 1977.

IRADY, Benito. **Zona de tolerancia**. Mérida: Universidad de Los Andes, 1978.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. **Saltos sobre la soga**. Caracas: Monte Ávila editores, 1975.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. **Narración del doble**. Caracas: Fundarte, 1978.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. El hombre invisible. *In:* **Los 1001 cuentos de 1 línea**. Caracas: Fundarte, 1981.

JIMÉNEZ URE, Alberto. **Inmaculado**. Caracas: Monte Ávila editores, 1982.

LIENDO, Eduardo. **El Mago de la cara de vidrio**. Caracas: Monte Ávila editores, 1973.

LÓPEZ GARCÍA, Antonio. Larvarios. *In:* **Cuerpo plural**. Caracas: La Gaveta Ilustrada, 1978.

MALAVÉ MATA, Héctor. **Los extravíos del poder**. Caracas: UCV, 1987.

MENESES, Guillermo. **El falso cuaderno de Narciso Espejo**. Barcelona: Nueva Cádiz, 1952.

OROPEZA, José Napoleón. **La muerte se mueve con la tierra encima**. Caracas: Monte Ávila editores, 1972.

OROPEZA, José Napoleón. **Para fijar un rostro**. Caracas: Vadell Hmnos, 1984.

OTERO SILVA, Miguel. **Cuando quiero llorar no lloro**. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970.

OTERO SILVA, Miguel. **Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad**. Barcelona: Seix Barral, 1979.

OVALLES, Caupolicán. **Yo Bolívar Rey**. Caracas: Asociación de escritores de Venezuela, 1987.

QUINTERO, Ednodio. **Volveré con mis perros**. Caracas: Monte Ávila editores, 1975.

RAMA, Ángel. Los contestatarios del poder. *In:* **La novela latinoamericana**. Bogotá: Cultura, p. 455-594, 1982.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Óscar. **Intromisión en el paisaje**. Caracas: Fundación de promoción cultural de Venezuela, 1985.

RODRÍGUEZ, Renato. **La noche escuece**. Caracas: Libros Raro, 1985.

ROMERO, Denzil. El invencionero. *In:* **El invencionero**. Caracas: Monte Ávila editores, 1982.

ROMERO, Denzil.**La tragedia del Generalísimo**. La Habana: Casa de las Américas, 1984.

SANTAELLA, Juan Carlos. ¿Una narrativa deprimida? *In:* **Diario de Caracas**, Magazine cultural, 20 de dezembro, 1987.

SCHEREFERBERG, Ewald. Crónica de una debacle: la juventud venezolana de los 60 a los 80. *In:* **Comunicación**, n. 48, 1984.

SEQUERA, Armando José. **Cuatro extremos de una soga**. Caracas: Monte Ávila editores, 1980.

SEQUERA, Armando José. *El* **otro salchicha**. Caracas: Fundarte, 1982.

USLAR PIETRI, Arturo. ***Oficio de difuntos.*** Barcelona: Seix Barral, 1976.

Anti-imperialismo, tecnologia e petróleo no romance venezuelano

Cósimo Mandrilo

Quando falamos de anti-imperialismo na América Latina, falamos de um sentimento de grande prosápia. A oposição à presença estrangeira não começa aqui com a exploração dos recursos naturais fornecidos pelas nascentes transnacionais dos inícios do século XX. Pelo contrário, no anti-imperialismo assume uma posição política que nasce e amadurece durante as guerras de independência no final do século XVIII; evoluiu ao longo do século XIX à mercê dos reiterados esforços das potências europeias para recuperar as colônias perdidas ou para estabelecer um domínio baseado no poder econômico; e alcança, por fim, sua plenitude com a imigração massiva do capital norte-americano ao longo do século XX.

Se o imperialismo é a presença dominante do capital estrangeiro, com o condicionamento resultante tanto no âmbito político como cultural, no marco do romance petroleiro anti-imperialismo será para nós não somente manifestação política da oposição a essa presença, e sim toda forma de representação do estrangeiro, como no caso da tecnologia, que, bem acompanhado de um julgamento expressamente negativo, ou dado o seu caráter sátiro ou irônico, alimenta a carga simbólica pelo meio da qual se expressa à oposição ao Outro, visto aqui como o invasor.

1 Originalmente publicado em: *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, a. 9, n. 1, jan-abr., p. 51-59, 2012.

2 Tradução: Diego Sousa

DOI: 10.29327/5418815.1-18

Nesse jogo de representações, o romance representa um papel determinante, pois como disse Edward Said (1994), o romance é o método mediante o qual o colonizado afirmar sua identidade e sua própria história. O gênero se converte assim em uma forma de resistência e, muitas vezes, em uma via de afirmação da identidade através da exploração ou a imposição de um passado no qual nem a realidade, nem a cultura sofria a influência do estrangeiro.

A busca de um passado autêntico parece marcar o romance de toda sociedade que se sente ameaçada em suas bases idiossincráticas, e, como tal, se repete no romance petroleiro. Ellen McLarney afirma contundentemente em seu trabalho *Empire Of The Machine*, sobre a presença da tecnologia associada à exploração do petróleo no romance árabe:

> Um dos resultados dessa industrialização consiste em uma visão da natureza como um estado de inocência ideal, um lugar primitivo e intocado pelos depredadores do 'império da máquina'[3]. Trata-se de uma idade dourada, uma utopia imaginada, o que Raymond Williams chamou de a 'economia natural, a economia moral, a sociedade orgânica, da que se herdam os valores [...] um contraste com a impiedosa ambição do novo capitalismo' [...] tais lugares são imaginados como antitético à força ocupadora, ou inclusive como seu antídoto (Mclarney, 2009, p. 178.)[4]

3 No texto de McLerney: The phrase "empire of the machine" comes from Gustavo Luis Carrera"s *Novela del petróleo en Venezuela* [The petroleum novel in Venezuela] (Caracas, 1972). He discusses the contrast between the traditional environment and the petroleum explosion: "Lo que resulta más evidente como primera impresión en la "explosión" petrolera es el contraste entre el ambiente tradicional y el nuevo estado de cosas después del surgimiento inesperado" (Carrera, 1972, p. 79). N. T.

4 One product of this industrialization is a vision of a pristine state of nature, a place prior to and untouched by the predations of the "empire of the machine." This is a golden age, an imagined utopia, what Raymond Williams calls "the natural economy, the moral economy, the organic society, from which critical values are drawn [...] a contrast to the thrusting ruthlessness of the new capitalism". Such idealized times and spaces not only characterize the Arabic oil novel, but also American, Latin American, and African oil novels, as particular locales become retrospectively valorized as sites of

Por outro lado, no que parece contradizer o que já foi dito até aqui, esta pesquisa da identidade, da essência nacional, no passado, onde se estabeleciam os autênticos valores de uma cultura agora posta à prova, foi questionada há muito tempo por Frantz Fanon (1977) em *Os condenados da terra*. De acordo com Fanon, esse ato de escavar o passado está condenado ao fracasso, visto que "em um país subdesenvolvido em fase de luta, as tradições são fundamentalmente instáveis, e rasgadas por correntes centrífugas" (Fanon,1977, p. 205).

O romance venezuelano que aborda o tema petroleiro parecia estar mais inclinado a acolher as ideias de Fanon, pois, em geral, não cultivava com intensidade esta pesquisa da identidade nacional no passado. O papel de remexer na história, na esperança de resgatar os costumes, tradições e inclusive cenários que agora se recordam com nostalgia, se atribui as poucas amostras de poesia que escreveram sobre o tema nas décadas do surgimento da indústria petroleira. Essa poesia, ainda tocada pela aura do crioulismo, se entretém em resgatar quadros de costumes de uma idade marcada pela inocência e a total falta de contradições entre os atores de cenas tão líricas. É o que acontece na obra de Ismael Urdaneta, por exemplo. Em seus poemas se faz um contraste entre, de um lado, o ambiente de degradação produzida pela exploração petroleira, representada pelos céus "perfurados [...] pelas torres de aço das "furadeiras"", sob os quais com:

> Capacete preto, ponte branca, veloz,
> bufando carbono, suando óleo
> que infecta o rastro,
> passa o monitor petroleiro [...][5]

---

cultural origins. Imbued with an aura of authenticity, these places are envisioned as antithetical to the occupying force of the global militaryindustrial complex, or even as its antidote.

5 Casco negro, puente blanco, veloz, / bufando carbón, sudando aceite / que infecta la

E, do outro lado, uns cenários naturais e incontaminados de tal irrealidade que é fácil acreditar que já era exótico para seus próprios contemporâneos. Outro tanto ocorre no poema "Oro Rojo" de Udón Pérez onde a visão idealizada do passado se expressa com versos como estes:

> Se dissesse um ninho a risadas
> oculto entre rústicas folhagens,
> que a um tempo adubavam pássaros e brisas,
> cocais e caracóis.[6]

Tal estado ideal do passado se vê sacudido e transmutado pela presença do que Udón chama "os novos conquistadores quem vêm equipados com:

> [...]
> roldanas que circulam
> rapidamente,
> máquinas que rangem, guindastes que ressoam,
> homens que batem.
> Caldeiras de luz plutônica,
> sirenes, trilhos, motores, ...
> e o ritmo áspero, a gíria deselegante
> dos invasores. [7]

No entanto, o romance de tema petroleiro escapou com entusiasmo da influência do crioulismo, ao menos na relevância de estabelecer

---

estela, / pasa el monitor petrolero [...].

6 Diríase un nido en sonrisas / oculto entre rústicas frondas, / que a un tiempo adulaban pájaros i brisas, / cocales i ondas.

7 [...] rodajes que raudos voltean, / máquinas que crujen, grúas que rechinan, / machos que golpean.
I fraguas de lumbre plutónica, / sirenas, rieles, motores, ... / i el áspero ritmo, la jerga inarmónica / de los invasores.

o passado histórico como lugar de identidade. É certo que, apesar de tudo, a tentação de apontar a um tempo passado sempre melhor ainda permanece, como demonstrou Arturo Almandoz (2004), mas não é menos certo que não são poucas às vezes em que os textos apontam o passado como um tempo de ruína cultural e de miséria econômica. Por outro lado, as escassas tentativas de romances crioulistas na Venezuela não tiveram oportunidade, por razões cronológicas, de se ocupar com a temática do petróleo.

Desse modo, estamos frente a um romance que assume a representação das diferentes dinâmicas associadas com a exploração petroleira em um marco de contemporaneidade e persuasão, mais que de poética nostálgica, das propostas políticas do momento.

Em seu trabalho *Venezuela: La formación de las identidades políticas* (1996) Luis Ricardo Dávila explica que se por volta do ano de 1900 os intelectuais se preocupavam especialmente em encontrar fórmulas de resistência cultural à outra América, ou seja, aos Estados Unidos, os analistas políticos das décadas que vão se aproximando de 1920 a 1950, entre eles os romances, alimentavam um nacionalismo mais político que cultural e concluem que os que governam o país obedece às ordens e ressalvas dos interesses das companhias petroleiras.

Assim, enquanto os velhos intelectuais concebiam a oposição ao imperialismo como uma extensa campanha de educação continental mediante a estratégia de "difundir valores liberais e humanísticos e reafirmar um sentido de identidade coletiva"[8] (Dávila, 1996, p. 126), os novos fatores se apoiavam sobre a ideologia, a criação de partidos políticos e outras formas de mobilização das massas para adiantar sua luta.

Nessa maneira de encarar a realidade tinha influenciado de modo

8 "difundir valores liberales y humanísticos y reafirmar un sentido de identidad colectiva".

determinante a Terceira Internacional Comunista, como resultado que a nação do anti-imperialismo terminaria estreitamente associada com a teoria marxista e a seguinte introdução de conceitos que, como luta de classe, proletariado, burguesia e neocolonialismo, entre outros, não estavam presente no discurso anterior.

Pode se considerar então que este contexto de criação de partidos, a extensa difusão do pensamento marxista, rápida aparição de organizações de trabalhadores, especialmente nas companhias petroleiras, e uma visão crítica do papel que joga o governo nacional com relação aos interesses estrangeiros, rodeia e condiciona a aparição da narrativa do petróleo escrita nas décadas de 1930 e 1940.

A visão negativa das companhias petroleiras, de suas tecnologias e do governo nacional, adicionaria a visão amplamente negativa, também, do próprio petróleo. Em efeito, não existe na Venezuela um só texto de ficção com uma aproximação favorável à riqueza então recém-descoberta. Nada muito estranho, quando se comprova que a liderança política-revolucionária percebia o petróleo como um fator de distorção econômica e cultural, de um lado, e como elemento que reforçava o poder da ditadura de Juan Vicente Gómez, do outro. Acrescenta-se, ainda, a crença generalizada nessa época que a riqueza se terminaria rapidamente e deixaria o país arrasado e mais pobre que nunca. Essa certeza levou Arturo Uslar Pietri, por exemplo, a propor um aproveitamento rápido dos lucros petroleiros para desenvolver o país, ideia que se encarnou em sua famosa frase de "plantar o petróleo". Mais tarde, a mesma certeza levaria Juan Pablo Pérez Alfonso a resgatar a frase indígena que designava o petróleo como o estrume do diabo.

O próprio governo de Gómez parecia ter errado na percepção que tinha da novíssima riqueza que o subsolo do país oferecia. Assim, ao menos acredita María Sol Pérez Schael, quem afirma que desde o

início da exploração do hidrocarboneto na Venezuela que se viabilizou mais como fonte de renda que de uma possibilidade de envolver o país em um processo de modernização industrial que necessitava, certamente, da tecnologia. Conclui então que deve se criticar o governo de Gómez por "ter ignorado as consequências industriais do bem que concedia e de ter reduzido a complexidade do universo produtivo e tecnológico do petróleo, [...] à simplificação quantitativa: a renda total" (Pérez, 1993, p. 95).

A representação do estrangeiro no plano de denúncia ou de sátira se mostra no romance venezuelano do petróleo por meio de diversas estratégias, entre as quais, além da exposição das posturas políticas do autor de um modo mais ou menos direto, vale a pena esclarecer aqui, apenas como exemplo, outras como: um modo de recepção das novas tecnologias associadas à exploração do rude e, o relativo à relação real ou imaginária do crioulo com a mulher estrangeira.

Em mais de uma ocasião, e com uma forma de se vingar ou superar a supremacia e domínio do recém-chegado, o crioulo deixa estabelecida sua masculinidade por meio da pose da fêmea do Outro, diminuindo-o a uma dimensão, a de homem, que com certeza pesa muito mais na própria mentalidade do crioulo que na do gringo.

A cena aparece já em *Mancha de aceite*, cronologicamente o primeiro romance venezuelano sobre o petróleo. Gustavo, o protagonista, e, sem dúvidas, entre os personagens desse romance, possuidor do discurso político mais explicitamente anti-imperialista, se relaciona sexualmente com Peggy McGunn, a esposa de um importante representante das empresas. Peggy encarna de uma parte, a recorrente imagem do gringo levado pelo estereótipo, pois em Lagunillas, Venezuela, ela lamenta, inocentemente, de não ter encontrado ainda o trópico, não o viu – diz – "senhoritas com violões nem cômicos chapéus mexica-

nos”[9] (Uribe, 2006, p. 46). Essa mesma ambição pelo exótico faz com que deseje, desde sua chegada, “alguma ilusão que florescesse em sua vida monótona”[10] (p. 56). No outro extremo, no entanto, é a própria Peggy e não Gustavo Echegorri combativo e político quem transmite, usando como exemplo seu próprio marido, a imagem do gringo virilmente diminuído e pouco apto para os deveres da carne. “O senhor McGunn vive tão ocupado com seus poços e suas viagens – diz – que não pode cumprir os compromissos... nem mesmo em sua casa”[11] (p. 46). Talvez por isso “ele o trai e ela não vê como falta de respeito, apenas o exercício de sua liberdade entre os bárbaros, a expansão, a sua maneira, de um imperialismo reprimido em segredo e compensado com geladeiras e cinematógrafos”[12] (Campos *apud* Uribe, 2006, p. 6).

Desse modo, não é necessário que o doutor Echegorri abandone sua posição de homem reflexivo e permanentemente crítico das companhias e de seus dirigentes estrangeiros para coagi-los a uma área onde os estímulos são principalmente físicos.

Contudo, essa supremacia do homem crioulo não pode se estender à área da técnica. Ali o domínio do estrangeiro é claro e estes não economizam palavras na hora de deixar estabelecida a incompetência do crioulo na matéria: “Com menos homens já teríamos tido as caldeiras funcionando, se estivéssemos no Texas. Estes “peões” não passam de meios homens. Muitos simpáticos. Inferno!!! Simpáticos

9 “señoritas con guitarras ni los cómicos sombreros mejicanos”.

10 “alguna ilusión que floreciera en su vida monótona”.

11 “El señor McGunn vive tan ocupado con sus pozos y sus viajes –dice– que no puede cumplir las citas...ni aun en su casa”.

12 “Le pone cuernos y para ella no es una falta, sólo el ejercicio de su libertad entre los beduinos, la expansión, a su manera, de un imperialismo reprimido en la trastienda y compensado con refrigeradores y cinematógrafo”.

demais!"[13] (p. 39).

Em *Mancha de aceite* a presença da tecnologia, sempre associada à extração do petróleo, reitera de maneira explícita e permanente sua condição precoce de uma conquista do território que não disfarça seu teor nem nos atos, nem nas palavras de quem as usa. Basta como exemplo um evento que de maneira bastante similar ocorreu também em *Mene* de Ramón Días Sánchez (1981). Trata-se neste caso da queda, no momento de sua instalação, de uma torre que arrasa um grupo de operários que trabalhavam na elevação da mesma. Eis aqui a reação do chefe estrangeiro:

> Depressa, vamos ver o que resta desses 'homins'. Ainda bem que são apenas peões. Os empregados ficaram protegidos pelo 'caterpillar'. Verá que isso já não tem salvação. Bem, esses 'homins' podiam ficar enterrados mesmo. Não valem nada[14] (Díaz Sánchez, 1981, p. 41).

Com as variações do caso, os mesmos estímulos que atraem a Gustavo até Peggy McGunn, guiam Teófilo Aldana de *Mene*, ao romance de Ramón Díaz Sánchez. Um trabalhador rústico e ignorante, ao contrário do doutor Echegorri de *Mancha de aceite*, e ainda por cima está incluído na lista negra por não se submeter às humilhações que rege a vida e o trabalho nos campos petroleiros. Espécie de símbolo vivo da rebeldia do venezuelano, rebeldia inibida e invisível para quem nutre as insaciáveis companhias. Teófilo Aldana sonha acordado em exercer a violência que transborda de seu corpo contra esses

13 "Con menos hombres hubiéramos tenido ya las calderas andando, si estuviésemos en Texas. Estos "piones" no pasan de ser medios hombres. Muy simpáticos. ¡Hell! Demasiado simpáticos!".

14 Apurémonos a ver que queda de esos "hombris". Menos mal que son sólo piones. Los empleados quedaron protegidos por el "caterpillar". Verá que eso no tiene ya remedio. Bien podían quedar allí enterrados esos "hombris". No valen nada.

estranhos que não se cansam de usar "sempre o mesmo tom imperativo para mandar as coisas ou para pedi-las"[15]. Sonha também com que "cruzasse uma dessas loiras em seu caminho apenas uma vez"[16] porque "o que elas sabem sobre o que é um homem de verdade? Não saberão enquanto não dormirem com um como ele, Teófilo Aldana, feito de fogo solar"[17] (Díaz Sánchez, 1981, p. 51).

Constrói assim em sua mente, uma realidade paralela que se opõe a esse presente de discriminação e abuso. Nessa realidade alternativa, a fêmea serve para deixar estabelecido o poder do macho alfa, Teófilo Aldana, de homem por inteiro que representa todo o grupo. E se o devaneio se orienta inicialmente por caminhos que propiciam o encontro entre o negro crioulo e a loira hipócrita que "faz com que desprecie o homem quando na realidade está desejando"[18] (p. 51), ao final produz uma síntese mediante a qual o venezuelano oprimido e discriminado pode suportar não só a conquista da fêmea e sim, ao mesmo tempo, a catarse da tensão acumulada contra o outro macho. Por isso Aldana, nas palavras do narrador: "modificava seu devaneio... A mulher loira não vinha só [...] lhe acompanhava aquele loiro, o Teófilo Aldana, chegava como sempre com seu punhal de baixo da camisa. [...] O assunto se resolvia depois sob o sangue derramado do homem"[19] (p. 52).

Narrativamente, o recurso usado por Díaz Sánchez introduz no romance petroleiro na Venezuela o que chamamos de a dimensão do

15 "siempre el mismo tono imperativo para mandar las cosas o para pedirlas".

16 "atravesara una de esas catiras en un camino solo".

17 "¿Qué saben ellas lo que es un hombre de veras? No lo sabrán mientras no se acuesten con uno como él, Teófilo Aldana, hecho de fuego solar".

18 "hace como que desprecia al hombre cuando en realidad lo está deseando".

19 "modificaba su ensueño... La mujer rubia no venía sola [...] la acompañaba aquel catire, y él Teófilo Aldana, llevaba como siempre su puñal debajo de la blusa. [...] El asunto se resolvía después sobre la sangre del hombre".

desejo puro, um espaço catártico para o qual a verdadeira realidade não é mais que um estímulo que inaugura outro espaço de autonomia e poder absoluto impossível de encontrar, sequer para o mais decidido dos personagens, nos outros romances.

Esse espaço de catarse é indispensável como via de escape a uma realidade que se torna completamente opressiva. Além da súbita presença do estrangeiro, cujo poder se reforça pelo apoio irrestrito das autoridades, o homem comum há de aceitar de modo simultâneo com as mudanças violentas em sua cotidianidade e em toda sua forma de vida e padrões culturais.

Arturo Almandoz (2004) descreve as mudanças sofridas pelos assentamentos urbanos preexistentes à implantação da indústria e as novas características das que se dotaram aos assentamentos urbanos recém-criados, em especial nos campos petroleiros. Porém, não se tratava apenas do cenário de fundo, e sim de que esses espaços acumulavam objetos que invadiam a vida do venezuelano comum com muita violência que, é de suspeitar, ainda hoje, e analisar em sua verdadeira dimensão.

Díaz Sánchez inclui repetidamente uma visão atormentada dessa invasão de objetos em seu romance *Mene,* e faz, quando se trata de tecnologia, por dois ângulos diferentes: de um lado está a tecnologia diretamente associada com a exploração petroleira, como vimos em *Mancha de aceite,* e o modo como se altera as relações tradicionais entre o homem e o trabalho; e do outro, a tecnologia que impacta sobre a sociedade como um todo, alterando ritmos de vidas, padrões de consumo e valores que pareciam estar firmemente estabelecidos na ruralidade que caracterizava a vida anterior ao surgimento do petróleo. Esta última visão da tecnologia se encarna, como se supõe, nas máquinas e aparelhos de uso cotidiano:

> Envolvemos o tráfego da intensa vida mineradora. Automóveis estrondosos que circulavam pelas largas ruas asfaltadas, cercadas por casinhas de madeira e telhados de amianto; [...] Ao barulho das buzinas se misturavam às notas sincopadas das músicas nos discos, nuvens de vapores que cruzavam o lago, colados ao litoral como sombras na parede... [...] Frente a eles, a praça, a praça aldeã de outros dias transformada em um parque urbano, com calçadas de cimento, luzes e estátuas de mármore[20] (Díaz Sánchez, 1981, p. 56).

Trata-se da tecnologia associada à exploração de petróleo e à tentativa de transmitir uma visão inteiramente negativa da mesma, é indispensável se referir à cena na qual uma furadeira ardente produz a morte de vários operários. A cena é descrita por Díaz Sánchez com uma riqueza de detalhes quase técnica para se poder compreender até que ponto os homens aqui são meros aprendizes de um maquinário do qual prende, literalmente, seu destino:

> Por último se pôde avistar um dos operários no meio da torre e que por precaução tinha se prendido a uma barra com um cinturão de segurança. Dava para vê-lo agitando os braços e ficar preso pelo cinturão, balançando pendurado, lambido lentamente pela chama que grunhiu[21]. (Díaz Sánchez, 1981, p. 81).

Por último, *El señor Rasvel* de Miguel Toro Ramírez (2005) é o mais atípico de nossos romances sobre o petróleo. Entre outras coisas,

20 Envolvíalos el tráfago de la intensa vida minera. Automóviles atronadores que tejían la ancha calle asfaltada, bordeada por casitas de tabla y zinc; [...] Al cencerro de las bocinas mezclábanse las notas sincopadas de la música en discos, broncos mugidos de vapores que cruzaban el lago, pegados a la costa como sombras chinescas... [...] Frente a ellos, la plaza, la aldeana plaza de otros días convertida ahora en parque urbano, con aceras de cemento y focos eléctricos y estatuas de mármol.

21 Por último se pudo columbrar a uno de los escalonados en los medios de la torre y que por precaución habíase atado al travesaño con una correa de cuero. A éste se le vio agitar los brazos y quedar plegado por el cinto, penduleando, lamido con morosidad por la flama que gruñía.

porque não há nela nenhum estrangeiro no plano da conquista gradual. Pelo contrário, Rasvel, é quem domina a cena como deseja. Ao invés disso, é um inglês simpático e ingênuo cuja vida se resume em fazer os livros de finanças alteradas que apresenta para Rasvel, que, certamente, nunca descobriu nada anormal.

O sentimento anti-imperialista se concretiza aqui, estranhamente, por meio da corrupção, pois, apesar de ser funcionário do que até há pouco tempo se chamava na Venezuela de a maior folha de pagamento de uma empresa petroleira, Rasvel se distanciava, dessacralização do grande ato econômico e político que significava a implantação da indústria no país, se apropriou e fazia funcionar de acordo com seus interesses e sua esperteza crioula. A grande justificativa para seus contínuos roubos eram a visão de uns investidores que viviam em Nova Iorque ou em alguma outra metrópole aproveitando, quase de maneira obscena, o produto do trabalho de Rasvel e dos demais funcionários da companhia.

Rasvel astuto e corrupto é ao mesmo tempo um venezuelano que reafirma sua masculinidade para se distanciar do gringo assexuado que passa seu tempo livre reunido com seus amigos tomando incontáveis uísques. Rasvel administra seu harém particular com a mesma maestria e habilidade com que administra a companhia petroleira. Como se pode ver, com *El señor Rasve*l, Toro Ramírez inaugura uma forma alternativa de anunciar e denunciar o imperialismo ao tempo que desenvolve o tipo do crioulo manhoso que serve, para reafirmar o velho espírito de distanciamento do estrangeiro que se destaca nesses textos.

Sendo *El señor Rasvel* um livro atípico no contexto do romance sobre o petróleo, é se de esperar o encontro com certas situações que são difíceis de explicar à luz da abordagem tradicional dos chamados grandes temas nesse tipo de romance.

Assim, Rasvel é há um tempo o personagem crioulo que encarna da maneira mais fiel de muitos dos vícios e artimanhas que tradicionalmente culpam o estrangeiro como meio para enganar o crioulo. É, basicamente, um homem de negócios sem escrúpulos, capaz de passar por cima de valores, normas e indivíduos a fim de conseguir vantagem. Nenhuma outra coisa se afirmou do acionamento das empresas estrangeiras e de seus representantes envolvidos na exploração de betume. O que o distingue de Rasvel é seu distanciamento intencional dessa encarnação do venezuelano que o discurso popular chamou de *pitiyanqui*. Por isso, sua capacidade de manipulação, e do desprezo implícito pelo estrangeiro que, por prazer, se desprende nas últimas páginas do romance quando trata de convencer seu chefe, Mr. Watson, de vender suas ações na companhia. Em uma cena carregada da mais patética ironia, Rasvel convence Watson de um contrário de que já era óbvio que aconteceria com o petróleo como fonte energética em escala mundial. E o instrumento para conseguir tal convencimento é, não por casualidade, a tecnologia. Rasvel, pois, convence a Watson de que o petróleo não tem futuro no mundo, que suas ações perderam valor até a falência, de que não chegaria a todos os automóveis do universo, a esperança do inglês que chegasse um momento em que "todo o mundo pudesse ter um aparelho que consumisse petróleo"[22] (Toro, 2005, p. 86) para deter o fiasco. O poder de Rasvel se estabelece de modo definitivo com a anunciação de um doloroso "faça o que o Senhor achar melhor"[23] (p. 87), por parte de Watson.

Assim, pois, a conquista da fêmea do Outro, e o modo de representação da tecnologia no romance petroleiro venezuelano, parecem

22 "todo el mundo pueda tener un aparato que consuma petróleo".

23 "haga usted lo que le parezca".

dois discursos que, apesar de sua aparente distância, apontam para o mesmo sentido de denunciar e recusar a presença do estrangeiro que é percebido como invasor de novo estilo**,** aliado de uma delegação política submissa aos ditadores do capital, e a tentativa contra as bases históricas, culturais e individualidade da nação.

Referências

ALMANDOZ, Arturo. **La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres**. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.

DÁVILA, Luis Ricardo. **Venezuela**: La formación de las identidades políticas. Mérida: Universidad de Los Andes, 1996.

DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. **Mene**. Buenos Aires: Eudeba, 1981.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

MCLARNEY, Ellen. Empire of the Machine: Oil in the Arabic Novel. *In:* **Boundary 2**, v. 36, n. 2, 2009, p. 177-198.

PÉREZ, María Sol. **Petróleo, Cultura y Poder en Venezuela**. Caracas: Monte Ávila, 1993

SAID, Edward. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage Books, 1994.

TORO, M. **El señor Rasvel**. Barcelona (Venezuela): Fondo Editorial del Caribe, 2005.

URIBE, César. **Mancha de aceite**. Maracaibo: Universidad del Zulia y Universidad Cecilio Acosta, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **The Country and the City**. London: Oxford University Press, 1973.

4 O contemporâneo e os discursos migrantes

"*Con Nocturama, sin embargo, el país que retrata parece el de experiencias inmediatas; su historicidad no es la de la reflexión sobre el pasado, sino la de un testimonio que rescata para lectores venideros un presente a punto de ser borrado o prohibido.*"

CAPÍTULO 19

A guerra dos dias (acerca do relato breve na Venezuela)

Carlos Sandoval

Daqueles pós

1. Talvez seja a mais sensível das artes impregnada pelo contexto sócio-político, a narrativa venezuelana dos últimos vinte anos revela os traços desta influência de forma peremptória, como ocorreu em outros momentos do passado. A asseveração não ignora as características estéticas que possibilitam a cristalização e o reconhecimento das obras (essência e natureza da prática criativa), apenas indica uma constância e a dureza de um terreno que muitas vezes é chicoteado por discussões sem relação com o literário. Assim, as seguintes linhas destacam algumas materializações (temáticas, estilísticas, formais) do ciclo 2001-2016; uma pesquisa sintética que deixa de fora a análise de conjuntos narrativos pertencentes a um autor específico em favor do estudo de casos específicos ou aspectos relacionados com o campo cultural da época. Esta não é uma pequena historiografia nem um inventário de títulos, mas uma avaliação crítica baseada nas marcas mais notáveis do período.

2. No final dos anos oitenta (de 27 de fevereiro até 3 de março de 1989) ocorreu o Caracaço, um motim generalizado que se tornou

1 Uma versão deste texto foi publicada na revista *América sin nombre*, n. 22, p. 61-72, 2017.

2 Tradução: Cristina Gutiérrez Leal.

DOI: 10.29327/5418815.1-19

uma ruptura do tecido civil, que atingiu uma transcendência que ainda não fomos capazes de assimilar em todas as suas nuances, apesar da considerável bibliografia que agora podemos reunir em várias disciplinas[3]. Talvez seja por isso que continua a aparecer, com a potência de um trauma simbólico, em nossas expressões literárias, seja como uma simples referência para nos situar nas temporalidades representadas, seja como o núcleo argumentativo das criações. Sem sombra de dúvida, esses acontecimentos mudaram o curso calmo de uma literatura que, tirando a agitação promovida pelos dois últimos grupos poéticos que mencionamos – Tráfico e Guaire – tinha permanecido nos contornos de uma prática de escrita que conseguiu superar as urgências sociais graças a uma encenação mais estética, em sintonia com os benefícios que um Estado próspero, do ponto de vista econômico, oferecia a seus artistas.

Vale lembrar que nos anos oitenta ainda desfrutávamos (apesar do "viernes negro" de 1983)[4] dos benefícios da altíssima renda petroleira do decênio anterior que permitiu sustentar várias empresas culturais que, no caso dos livros, foram galvanizadas em editoras, prêmios, ofertas de emprego e apoio à pesquisa. Os anos oitenta, então, significaram o aparente despertar dos escritores com respeito ao hori-

3 Por exemplo: Sanín (1989), Kornblith (1998), Herrera (2011), Rondón (2013), dentre outros.

4 "A partir de 1979, o declínio implacável do modelo de desenvolvimento baseado na renda do petróleo tinha começado na Venezuela, expresso, em primeiro lugar, na estagnação do ritmo da atividade econômica. Em 1983, a combinação desta estagnação com os atrasos do governo de [Luis] Herrera Campíns para refinanciar a dívida externa, juntamente com a evolução da situação do sistema capitalista mundial, que estava passando por profundos ajustes, levou à decisão do governo de desvalorizar o bolívar e partir para um sistema de câmbio preferencial. Estas medidas foram oficializadas em 21 de fevereiro. Essa data é conhecida na Venezuela como "Viernes Negro" e foi o primeiro sinal de alerta à sociedade sobre a crise econômica que continuaria com altos e baixos até bem no século XXI.

zonte mítico dos anos sessenta, a chamada "década violenta", que fez muitos (quase todos) acreditarem que o exercício da literatura nada mais era do que um apêndice da luta política – armada ou de ideias – para impor um sistema de governo que não fosse a democracia representativa estabelecida em 1959[5].

Este panorama tornou-se uma barreira que reduziu as produções dos anos setenta a meros desvios em que a linguagem e as estruturas fragilizavam os temas e a clareza expositiva. Talvez eu esteja generalizando, no entanto, é lógico que uma vez que as circunstâncias econômicas mudaram após 1974 como resultado do boom nos preços do petróleo naquela época, era inapropriado exigir uma mudança na organização do Estado se ele estava distribuindo, errônea ou corretamente, benefícios suntuosos para aqueles que anteriormente se opunham a ele.[6] Assim, nos anos 80, os escritores aceitaram as lições do passado recente e se tornaram mais cautelosos no manuseio dos elementos de composição no momento de verter suas possíveis aspirações reformistas em matéria narrativa. Assim, os versos tornam-se mais inteligíveis sem abdicar de sua profundidade reflexiva, as histórias e romances diversificam suas projeções de design e conteúdo, os ensaios tratam quase exclusivamente de assuntos literários. É claro que a crise monetária de 1983 revelou a frágil armação de um país sem reais habilidades econômicas. No total, a narrativa, quase toda financiada por entidades governamentais, atingiu níveis não vistos desde os

5 A "década violenta" corresponde, na Venezuela, aos anos sessenta do século XX, um momento em que houve uma grande insurreição guerrilheira que tentou imitar a Revolução Cubana. A maioria dos narradores daquela época apoiaram com seus textos (de forma sinuosa ou declarada abertamente) as pretensões dos rebeldes (Miliani, 1973, p. 13-37; Rodríguez Ortiz, 1985, p. 41-70).

6 Pedro Palma ressalta que em 1974 "o primeiro grande aumento dos preços do petróleo em meados dos anos setenta, que não só aumentou os ganhos cambiais do país, mas também repentinamente aumentou a renda do setor público" (1989, p. 160).

dias do *País portátil* de Adriano González León (1968). Em seguida, aconteceu o Caracaço.

3. Mesmo que as manifestações artísticas não devam ser estudadas como resultado de uma linha ascendente que, partindo de uma potencialidade germinal, se desenvolveria até atingir graus de solidez e excelência (como pensavam os positivistas do século XIX), não se pode negar que no início dos anos noventa a dinâmica de promoção da literatura venezuelana foi diminuída devido à falência que provocou essa convulsão social.

Os anos noventa começaram em meio a uma profunda degradação das condições gerais de vida no país, que foi imediatamente revelada no mapa literário não apenas pela transferência destes cenários para os textos em forma de temas ou motivos, mas também pela queda do apoio pago pelo Estado: as mais importantes editoras, que por sua vez foram as principais promotoras de nossos escritores (Monte Ávila, Fundarte, La Casa de Bello, La Casa de Bello, etc.)[7] reduziram fortemente sua produção devido às contrações econômicas. Esta é a época em que surgiram as chamadas "editoras alternativas" (La Liebre Libre, Troya, Pequeña Venecia, Mucuglifo, Angria, Imaginaria), algumas subsidiadas com contribuições mínimas do extinto Conselho Nacional de Cultura; outras, resistindo em um mercado precário. Como se pode ver, era um ambiente desanimador no qual os efeitos de "El Caracazo" ainda eram notórios nas centenas de estabelecimentos em ruínas (mercearias, farmácias, sapatarias) e na pesada atmosfera de desencanto que se apoderou irremediavelmente da sensibilidade das pessoas.

7 Monte Ávila Editores foi fundada em 1968 para estimular, entre outras razões, a publicação de livros de autores venezuelanos. A Fundarte é a editora da Prefeitura de Caracas. A Casa de Bello (hoje Casa Nacional de Las Letras Andrés Bello) é uma instituição cultural vinculada ao Ministério da Educação que dirige uma importante empresa editorial.

A forma como este desencanto foi assumido teve, dadas as vicissitudes que enfrentamos desde aquelas datas, resoluções curiosas. Alguns narradores usaram "El Caracazo" para explicar, em chave ficcional, as razões políticas que produziram o alvoroço, como pode ser lido em várias passagens de *Después Caracas* de José Balza (1995), e até mesmo em títulos mais recentes: *La ciudad vencida* de Yeniter Poleo (2014). Sem dúvida, isto indica o reavivamento do uso de materiais literários para fins sociológicos (muito atenuado, como já dissemos, nos anos 80), mas sem prejuízo do sentido plástico das peças. É uma característica, se posso dizer, de uma boa parte do romance na Venezuela (e na América Latina), que em tempos de turbulência tende de afetar as produções literárias.

Da exposição das causas, alguns passaram à nostalgia e até mesmo ao apelo para uma era de efervescência vingativa em declínio: Ricardo Azuaje (1991) alcançou notoriedade com seu primer romance, *Juana La Roja y Octavio El Sabrio*, porque ali questionou, através de um dos personagens, o apoio ideológico daqueles que – no mundo real – participaram da fracassada luta guerrilheira dos anos sessenta. Esse romance muito curto mostra uma das debilidades que fizeram fracassar aquele sonho de transformação: a falta de conhecimento da doutrina marxista e seus derivados, a ausência de um verdadeiro espírito crítico e de estudo na maior parte das fileiras militantes da esquerda venezuelana que procurava deslocar o governo pela força das armas. Um toque de tristeza também se infiltra na trama: uma espécie de mensagem codificada lamentando a derrota e consequente pacificação dos insurgentes em 1969[8].

8 "Pacificação" é o nome dado ao processo realizado pelo presidente Rafael Caldera para legalizar o Partido Comunista venezuelano, banido desde 1962 como resultado de sua participação na luta de guerrilha. Além disso, outros grupos de esquerda ligados à

O interessante é que a história de *Calletania* aponta para a necessidade de recuperar a ligação com os anseios coletivistas dos anos sessenta, com o sonho de estabelecer uma república à maneira da Cuba revolucionária (e em algum momento fugaz – a trama sugere – com a ditadura de Marcos Pérez Jiménez) mas, sobretudo, torna ostensivo o desejo de restabelecer a ligação com a assunção de um compromisso político, assim como nos dias ardentes do conflito inspirado pelo gesto cubano fizeram os autores que apostaram, sem sucesso, por uma mudança. Ou seja, na *Calletania* há um anseio pelo retorno de um escritor com ideais fortes (não que os escritores de hoje não os tenham) que o impelem a tomar ações físicas, não apenas imaginárias, em detrimento de sua carreira ou mesmo de sua vida. Isto é no mínimo contraditório, se observarmos que o próprio Centeno (2002) é o autor de *El complot*, um romance que alegoriza o assassinato truncado de um presidente de esquerda radical que é amigo íntimo de Fidel Castro e líder de uma suposta revolução.

Estas oscilações argumentativas e ideológicas (metaforizar uma questão política de forma positiva e depois demonizá-la) serão comuns em muitas obras da primeira década do século XXI. Ainda mais depois da irrupção de Hugo Chávez em nosso futuro agitado, como veremos a seguir.

Em geral, os anos noventa constituíram um espaço árido para a produção narrativa, devido às restrições editoriais das editoras estatais, à fraca situação socioeconômica e à letargia coletiva causada por "El Caracazo"[9].

---

guerrilha (Velásquez, 1976).

9 Alguns dos narradores de destaque daquela década: Juan Carlos Chirinos, Miguel Gomes, Rubi Guerra, Oscar Marcano, Juan Carlos Méndez Guédez, Ana Teresa Torres; e os já mencionados Centeno e Azuaje.

Neste panorama difícil, o papel de várias entidades privadas seria crucial para dar continuidade a certas iniciativas literárias: a leitura de textos (com suas respectivas edições) na extinta Fundación Banco Unión, os livros da Fundación Bigott, o trabalho editorial da Fundación Polar, entre outras instituições da mesma natureza.

No final da década, um novo fator foi acrescentado: o fenômeno natural que deixou um número incalculável de mortos e desaparecidos: o talvegue de 1999, o *leitmotiv* de numerosas obras. Este evento inesperado logo levou a interpretações por vezes exageradas, como as feitas por alguns ensaístas e críticos que consideram este evento uma resposta às profundas mudanças sócio-políticas geradas com a chegada de Hugo Chávez à Presidência da República. A chamada "Tragédia de Vargas" é outra de nossas feridas abertas, daí sua recorrência em poemas e histórias, romances e ensaios, e em estudos de todos os tipos. As autoridades foram negligentes ao lidar com a emergência? Poderia ter sido realizada uma evacuação preventiva nas áreas mais vulneráveis, especialmente se lembrarmos que as fortes chuvas que causaram o deslizamento de terra foram desencadeadas dias antes da noite fatídica? Não se deve esquecer que o referendo sobre a aprovação da Constituição da República, promovido pelo Governo, foi realizado naquela semana[10].

Seja o que for, essa catástrofe afeta diferentes planos (argumentativo, semântico, como simples referência) da arquitetura literária de dezenas de volumes publicados até agora no terceiro milênio. É sem dúvida uma estratégia que procura reconhecer fatos desproporcionais e incompreensíveis, de uma fórmula que se baseia nos mecanismos de

10 Um sugestivo estudo sobre a "Tragédia de Vargas" e sua relação com as práticas políticas "Bolivarianas" pode ser lido em Vásquez Lezama (2010).

simbolização da palavra para produzir verbalizações que amenizem o impacto de um destino cumprido. Num futuro próximo, continuaremos a nos deparar com estas tentativas – talvez inúteis, mas imperativas – de descobrir os meandros do curso do talvegue.

De modo que, marcados ao amanhecer por "El Caracazo" e pela "Tragédia de Vargas" no final, os anos noventa não foram muito lisonjeiros para a arte da narrativa, embora fornecessem motivos suficientes (temas, histórias) ao criador. Este ambiente enrarecido se tornaria ainda mais complicado em 1992 com a entrada de Hugo Chávez em nosso imaginário, uma entrada pública repentina com consequências sem precedentes para o país e seu trabalho estético.

4. Na manhã de 4 de fevereiro de 1992, todos os venezuelanos estávamos colados na tela da televisão para conhecer os líderes do movimento que vinha tentando derrubar o Presidente da República desde as primeiras horas da manhã. Assim que o Tenente Coronel Hugo Chávez aparecesse assumindo a responsabilidade pelo golpe de Estado fracassado, sua imagem se tornaria uma presença constante na mídia, uma plataforma que logo se tornou a ferramenta mais valiosa para tentar construir o mito em torno de sua personalidade.

Apesar do fracasso da insurreição de fevereiro, os remanescentes militares da revolta lançaram outra tentativa de golpe em 27 de novembro do mesmo ano com o mesmo resultado: o derrube dos rebeldes pelas tropas leais ao governo. Embora a derrota de ambas as revoltas, a figura do comandante e sua comitiva colonizou a imaginação de amplos setores da sociedade, transformando os perdedores em heróis da escaramuça. A narrativa, é claro, captaria os altos e baixos, mal-entendidos e contradições causados pelo espancamento momentâneo da ordem constitucional. Em 1997, Juan Carlos Méndez Guédez recria a segunda das revoltas frustradas em *Retrato de Abel con isla volcánica al*

fondo, e de forma premonitória descreve situações que mais tarde seriam verificadas na realidade venezuelana no alvorecer do século XXI.

O caso do romance de Méndez Guédez é um entre muitos: de agora em diante, quase tudo relacionado com os militares do MRB-200 (o alojamento dos golpistas) e sua ideologia – proliferamente divulgada na imprensa – seria tema de ensaios, narrativas e poemas até os dias de hoje (estou escrevendo em 2017). Porque uma vez que Hugo Chávez se tornou presidente do país por eleição em 1998, o modelo de governo ao qual nos acostumamos desde 1959 deu lugar a procedimentos personalistas que pensávamos terem sido derrotados, nos quais foram incorporados modos arbitrários de administração de funções públicas e políticas, contrariando a harmonia de um Estado plural e democrático.

Assim, chegamos ao que alguns chamam de "a era de Chávez": o período em que todas as manifestações da vida venezuelana são infestadas pela figura e ações de um militar que, uma vez no poder, revelaria sua natureza irascível e muitas vezes até incivil. Este é o quadro no qual se materializa a narrativa venezuelana do século XXI: uma nação em constante luta pelo modelo de Estado e Governo entre duas facções sociais: a que apoia o líder da autoproclamada "revolução bolivariana" e, do outro lado, seu adversário obstinado: uma grande parte das forças vivas do país.

Este não é o lugar para detalhar as implicações desse conflito e os efeitos que ele teve em nossa vida diária nas últimas duas décadas. Entretanto, a presença do Chavismo – uma forma de operar no mundo que transborda o terreno político – tem sido tão invasiva que a maioria dos textos literários não pode escapar dessa realidade. Isto explica porque, assim que a primeira administração de Hugo Chávez começou, o ensaio era o gênero mais popular, ao ponto de o consórcio in-

ternacional Penguin Random House ter aberto uma franquia de seu selo "Debate" em Caracas para publicar títulos que tentassem responder à demanda por questões que o contexto exigia. Perguntas sobre o caudilhismo, a inversão das instituições, os fracassos da democracia tornaram-se tópicos prementes. Embora a abundância de ensaios esteja orientada para a historiografia-política e sociológica, a literatura tornou-se uma referência decisiva porque a doutrina multiforme chavista combina a exegese caprichosa do passado histórico com memórias literárias tiradas das pinturas épicas de *Venezuela Heróica* de Eduardo Blanco (1881), do romance *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1929, da reformulação poético-folclórica *Florentino y el diablo* de Alberto Arvelo Torrealba (1957), entre outras recriações.

É justo admiti-lo: o cintilante e espetacular percurso de Hugo Chávez na existência política do país constitui uma ruptura que tem um impacto, igualmente, na psique coletiva. Carregado de atavismos, de fábulas "llaneras" e de um pensamento com viés autocrático, seu discurso despertou velhos complexos nacionais que imediatamente reativaram linhas literárias também adormecidas: romances e histórias sobre heróis da Independência ou "montoneros" da Guerra Federal (1859-1863); às vezes sobre guerrilhas do século XX. No entanto, como uma rejeição desta visão arcaica, logo foi gerado um fluxo de obras onde os contratempos instrumentados pelo chavismo seriam coletados em centenas de tramas narrativas.

Assim, impelidos pelo contexto, os escritores assumiram a tarefa de retratar ainda mais a turbulência de um ambiente sociopolítico onde a cada dia está em jogo a estabilidade das formas de harmonia cívica e, quem sabe, seu destino como civilização.

5. Uma das características marcantes do campo literário venezuelano nas três primeiras décadas do século XXI está relacionada ao

volume de edições de autores locais financiados por casas transnacionais (Santillana, Ediciones B, Planeta, Norma, Random House Mondadori). Este apoio talvez se devesse à crença de que ao formar um público cativo através do ensaio era possível levar água para o moinho de outros gêneros. O discurso ensaístico alcançaria um extraordinário alcance de mercado graças a sua condição maleável: sem o dever metodológico de produzir conclusões sobre os fenômenos socioculturais relacionados à política do chavismo, sua natureza flexível talvez promovesse uma demanda resoluta por títulos (ou um excesso de oferta) que, ao mesmo tempo, criaria a impressão de um interesse pela leitura entre os estratos sociais, antes refratários ao conhecimento do livro.

Não há estatísticas confiáveis que endossem o comportamento dos leitores na Venezuela (Kozak Rovero, "Políticas culturales de Estado" p. 293-308). Entretanto, é difícil pensar que um dos reagentes benéficos do processo "Bolivariano" tem sido o exercício da leitura, especialmente porque muitos dos exemplares publicados por essas empresas foram vendidos rapidamente como o restante das vendas[11].

O certo é que a partir de 2003, pelo menos, a produção editorial privada (incluindo a de várias editoras nacionais) aumentou seus catálogos ao incorporar novos criadores ou, simplesmente, ao republicar obras legitimadas pelo cânone. O Estado, por sua vez, induziu uma política editorial agressiva que se concretizou, a partir de 2005, na Biblioteca Básica de Autores Venezuelanos de Monte Ávila (que veio substituir a famosa coleção El dorado) e depois, desde 2006, na criação da Fundación Editorial El perro y la rana (além de outras agências governamentais dedicadas ao campo). Ambos os setores – o público e

11 Rafael Osío Cabrices mantém a tese, entretanto, que graças à "revolução bolivariana" mais pessoas leem hoje no país (2016, p. 311-322).

o privado – apostaram em uma difusão ostensiva dos textos literários, talvez convencidos da existência desses leitores.

Sem políticas de leitura eficazes, o esforço do Estado seria diluído à medida que os recursos se esgotassem (estávamos em outra espiral de receitas exorbitantes de petróleo), enquanto os editores privados se deparavam com a realidade: não havia compradores suficientes para um retorno rápido do investimento.

Seja como for, entre 2003 e 2011, grosso modo, testemunhamos uma espécie de floração literária sustentada pelo número de títulos publicados, o que colocou em circulação a impressão de que talvez estivéssemos experimentando um boom em contos e romances. A narrativa alcançaria força entre alguns comentaristas e críticos, mas sua sorte acabou quando não resistiu ao menor escrutínio: as medidas com base nas quais foi levantada revelaram-se espúrias: os livros computados pertenciam apenas a empresas privadas, em muitas ocasiões as tiragens (geralmente baixas) não saíam dos armazéns, a efervescência era restrita a peças específicas. Agora, não há dúvida de que esta aposta editorial abrangente trouxe corolários benéficos: concursos, feiras, congressos, fóruns, palestras. A prosperidade também coincidiu com o surgimento das redes sociais (revistas eletrônicas, blogs) e com a entrada, poderíamos dizer, de uma nova geração de contadores de histórias divulgadas pelo mesmo impulso[12].

A mobilidade do ambiente não implicava, no entanto, uma correlação no bom andamento do mercado ou na profundidade das obras em um amplo público leitor, exceto em casos muito específicos (a nar-

12 Prova disso são as diversas antologias e exposições publicadas durante este período: Gómez Jiménez (2006), Torres y Torres (De la urbe al orbe 2006), Guerra (2007), Torres y Torres (Quince que cuentan 2008), Torres y Torres (Tiempos de ciudad 2010), Sandoval (2013), Marcotrigiano (2016), entre outros.

rativa de Fedosy Santaella, os romances de Eduardo Sánchez Rugeles, os textos híbridos de Héctor Torres). Não quero dizer que a literatura muito nova do país se precipitou, assim que saiu da imprensa, para o esquecimento; apenas permaneceu nos níveis de vendas e de leitores (meus cálculos são empíricos) aos quais nos acostumamos, apesar do tumulto e do óbvio aumento demográfico que pode influenciar uma percepção errática.

No entanto, deve-se reconhecer que nos primeiros anos do século XXI, três livros foram tomados como prova do suposto boom: *Falke* de Federico Vegas (2004), *La enfermedad* de Alberto Barrera Tyszka (2006) e *El pasajero de Truman* de Francisco Suniaga (2008). Sabe-se que o romance, como uma estrutura literária onde convergem várias aspirações para tentar compreender o sinuoso comportamento humano, é o gênero representativo da cultura ocidental desde pelo menos o final do século XIX. Ainda mais, é o formato que emancipa, no contexto da globalização, a literatura de um país.

Portanto, quando em 2006 *La enfermedad* de Barrera Tyszka, ganhou o Prêmio Herralde de Romance da Editorial Anagrama (Barcelona, Espanha), muitos pensaram que finalmente nossos materiais literários (não apenas narrativa) seriam projetados internacionalmente – Barrera ratificaria o domínio de seus recursos expressivos ao ganhar outro importante concurso: o Prêmio Tusquets Novel 2015 de *Patria o muerte*, mas ninguém fez referência ao hipotético boom ou algo parecido.

Naturalmente, a peça de Barrera Tyszka trouxe ao seu criador um crédito justo (foi traduzida em vários idiomas e, pela segunda vez, ganhou um prêmio na China); no entanto, a repercussão foi relativa em relação ao seu entendimento potencial como um grande avanço para tornar a escrita criativa da Venezuela conhecida no exterior. Por exem-

plo, a Editorial Candaya de Barcelona (Espanha) assumiu a tarefa, a partir de 2004, de publicar alguns autores venezuelanos consagrados pela tradição: María Auxiliadora Álvarez, José Barroeta, Victoria de Stefano, Ednodio Quintero. O mesmo vale para a editorial valenciana Pré-Textos, com a exceção de que esta editora publicou, até o momento da redação, três autores recentes: Adalber Salas Hernández (Premio Arcipreste de Hita 2014), Fedosy Santaella (Prêmio Internacional Ciudad de Barbastro 2016 e finalista do Herralde de Romance em 2013) e Camilo Pino (os outros escritores integrados no catálogo de Pré-Textos pertencem às gerações anteriores e a vários gêneros: Igor Barreto, Rafael Cadenas, Vicente Gerbasi, Gustavo Guerrero, Antonio López Ortega, Yolanda Pantin, Luis Pérez Oramas). Há, de fato, um interesse pelo venezuelano? Sim, mas muito comedido e, acima de tudo, por autores de renome.

Em relação a *Falke* e *El pasajero de Truman*, a ressonância destas obras foi devida a outros fatores que não aqueles ligados ao sucesso de Barrera Tyszka e *La enfermedad* (uma obra romancista com uma densidade lírica ostensiva). Federico Vegas, até então pouco conhecido na cena literária – apesar de seus livros sobre arquitetura, três volumes de contos e uma *nouvelle* – vê de repente seu raio de influência aumentar quando recria em *Falke* (2004) um episódio traumático de nossa história: a expedição fracassada de um grupo de militares e civis contra a tirania de Juan Vicente Gómez em 1929. Esta anedota se encaixa muito bem em uma sociedade polarizada (aquela após o golpe de Estado sofrido em 2002 pelo governo de Hugo Chávez e seu cintilante retorno)[13] porque serviu para ilustrar, metaforicamente, os acontecimentos vividos no país (protestos de rua, greve petrolífera, oposição

13 Em abril de 2002 Chávez foi expulso do poder por 48 horas. Ver López Maya et. al. (2012); Nelson (2012).

de associações empresariais) entre 2001 e 2003, e para mostrar como certos setores políticos tentaram substituir, de forma muito desajeitada e ilícita, o regime chavista. A partir de então, a carreira de Vegas como narrador não fez mais do que consolidar.

Por sua vez, a entrada de Francisco Suniaga em cena de nossa literatura foi categórica: em 2005, ele publicou *La otra isla*, um romance bem articulado – profundo – que rapidamente chamou a atenção do público e dos críticos. Este início promissor levaria à publicação de *El pasajero de Truman* (2008), um texto que, como *Falke* de Vegas, foi recebido por um contexto sócio-político saturado que talvez tenha entendido a história narrada – um funcionário de relações exteriores a caminho da Presidência da República – numa perspectiva alegórica: a demência do protagonista é talvez uma representação da doença do poder. Ainda mais quando se considera que o autor modelou este personagem baseado em uma importante figura histórica venezuelana.

Suniaga publicou outras obras, mas ainda não supera, é preciso dizer, a eficácia de seus dois primeiros títulos.

Vamos completar o quadro com um texto adicional: *Blue Label/ Etiqueta azul* de Eduardo Sánchez Rugeles (2010), vencedor da única edição do Prêmio Arturo Uslar Pietri. Neste romance, o autor fixa um momento distintivo de nossa existência sociocultural através de uma simples trama: a busca de um avô francês perdido nos andes venezuelanos, para quem a protagonista (uma aluna de uma escola de prestígio) quer exigir o reconhecimento de sua ascendência galega e assim ir embora da Venezuela com um novo gentilício. Partir foi o desejo de milhares de concidadãos (ainda é) na época da publicação da obra, daí seu enraizamento entre os jovens de classe média com recursos econômicos flexíveis. Este motivo parece ter acionado um dispositivo de tração que tornou a peça um fetiche e, é claro, um *best-seller*. Sánchez

Rugeles continua a explorar a condição juvenil em seus textos narrativos com aquiescência sustentada.

Estas lamas

6. Este é o contexto em que se desenrola boa parte da história venezuelana das primeiras décadas do século XXI. É desnecessário acrescentar que o peso do referente extraliterário (social, político, antropológico) não reduz os valores artísticos que compõem as obras. Pelo contrário, ele é voltado para a maquinaria estética e desta forma nos é oferecida uma interpretação plástica da realidade. Neste sentido, pode-se salientar que a violência – em qualquer de suas manifestações – é um dos temas recorrentes em muitas das histórias do período coberto por este artigo.

Assim, por exemplo, é retratado em "Melodía desencadenada" (um homem mata outros por razões fúteis), por Héctor Torres, e em vários dos textos que compõem *Gasolina* por Eduardo Febres (2012). O trabalho "300 gramas de sexo de baixa pureza" de Omar Mesones (2007) e o volume *Payback* de Lucas García París (2009), destacam-se pela forma brutal com que as ações são desenvolvidas (estupro e morte de uma menina), no qual o tratamento do mal não tem, em muitos casos, o menor traço etiológico[14]. Entretanto, como acontece em todo sistema literário, outros temas povoam as necessidades criativas dos contos venezuelanos da época: impulsos sexuais, decepções amorosas (com suas cotas de solidão e às vezes melodrama), conflitos familiares,

14 Outros autores que desenvolvem histórias sobre violência social ou política: Rodrigo Blanco Calderón (2007) com *Los Invencibles* Héctor Concari (2005) *Fuller y otros sobrevivientes* , *Yo fui chofer de John Dilliger* de Héctor Concari (2008), Sonia Chocrón (2008) *La virgen del baño turco y otros cuentos falaces* Gisela Kozak Rovero (2011) *En rojo* ; Carolina Lozada (2013) *La culpa es del porno* entre outros.

exílio voluntário. Assim, o sexo como motivação básica que impulsiona o comportamento dos personagens é condensado no livro *Sexo en mi pueblo* de Leo Felipe Campos (2009), mas também se destaca nos conjuntos narrativos *Y nos pegamos la fiesta* de Víctor Alarcón (2014), *Héroes* de Mardon Arismendi (2012), *El último día de mi reinado* de Manuel Gerardo Sánchez (2014), respectivamente. E em dezenas de histórias de outros narradores; verbigracia: "Jorge y el dragón", de Enza García Arreaza; "La carpa", de Federico Vegas; "La última foto" (aqui com tons incestuosos e perversos), de Carlos Villarino [15].

Em relação às derrotas causadas pelo amor, vários dos textos de Gabriel Payares foram coletados em seus três livros: *Cuando bajaron las aguas* (2008), *Hotel* (2012) e *Lo irreparable* (2016) constituem sólidas incursões no assunto. Encontramos o mesmo nos volumes *El amor en tres platos* (2007) e *El regalo de Pandora* (2011), ambos de Héctor Torres; e em *Las guerras íntimas* de Roberto Martínez Bachrich (2011), *Piernas de tenista rusa* de Jesús Ernesto Parra (2012) e *Ana no duerme* de Keila Vall De la Ville (2007), entre outros autores e títulos.

Por sua vez, Miguel Hidalgo Prince (2012) no livro *Todas las batallas perdidas* e Leopoldo Tablante (2005) em *Mujeres de armas temer* escrevem com perspicácia sobre os conflitos gerados em famílias que não aceitam profissões ou orientações sexuais em alguns de seus membros (uma tendência expressiva que outros narradores também têm seguido).

Nas últimas duas décadas a Venezuela conheceu o fenômeno da emigração. Até a chegada de Hugo Chávez ao poder, os venezuelanos

15 É claro que este é um tema universal, portanto, a lista poderia ser ampliada. Além disso, é óbvio que os narradores (e seus textos) aos quais me refiro não atribuem a uma linha narrativa ou temática exclusiva.

não costumavam se estabelecer em outros territórios; a crise sócio-política e seus derivados econômicos levaram milhões de venezuelanos[16] a deixar o país em busca de melhores condições de vida.

Esta situação tem impactado, pelo menos desde 2002, o trabalho narrativo na medida em que, como no caso do mal batizado *boom*, alguns comentaristas percebem a existência de uma "literatura venezuelana do exílio" uma questão sem dúvida problemática devido às implicações que o termo "exílio" tem na América Latina quando está associado a diferentes trajetórias de escrita (vamos citar três casos notórios: Guillermo Cabrera Infante, Ángel Rama, Roberto Bolaño). Seja qual for o caso, há marcas do tema em textos de vários autores: Rodrigo Blanco Calderón ("Flamingo"), Liliana Lara ("Los jardines de Salomón"), Jesús Miguel Soto ("La república de Fennelly") e em outros autores anteriores, como Juan Carlos Chirinos, Miguel Gomes, Juan Carlos Méndez Guédez, Slavko Zupcic[17].

Outro aspecto temático – talvez um produto do contexto – está relacionado a uma espécie de distanciamento no comportamento dos personagens, um deixar-se viver pelas circunstâncias, digamos, mas sem qualquer tipo de niilismo. É o que desencadeia as ações em vários contos de Carlos Ávila recolhidos em *Desde el caleidoscopio de Dios* (2006) e em *Mujeres recién bañadas* (2008); também nas obras de

16 Ver: https://www.revistavenezolana.com/2016/07/mas-2-millones-venezolanos-pais/. Também: http://www.el-nacional.com/noticias/sociedad/exodo-venezolano-lidera-cifras-migratorias_75441

17 Uma abordagem anedótica do problema pode ser encontrada em Cordoliani (2013). Alguns volumes de contos de Chirinos publicados no período: *Homero haciendo zapping* (2003), *La manzana de Nietzsche* (2015); por Gomes: *Viviana y otras historias del cuerpo* (2006), *El hijo y la zorra* (2010), *Julieta en su castillo* (2012); por Méndez Guédez: *Hasta luego, Mister Salinger* (2007), *La bicicleta de Bruno y otros cuentos* (2009*), Ideogramas* (2012), *La noche y yo* (2016); por Zupcic*: Médicos taxistas, escritores* (2011). As carreiras narrativas destes autores começaram no início da última década do século XX ou antes.

Hensli Rahn integradas em *Dinero fácil* (2014) e nas obras de Ricardo Waale que fazem parte de *Memorias en laguna* (2003).

Embora os temas da narrativa curta publicada na Venezuela entre 2001 e 2016 sejam suficientes para empreender um trabalho de análise maior[18], agora quero me deter em outras particularidades que, igualmente, se destacam nessas materializações: o uso de outras especificidades discursivas sem risco da estrutura genealógica e da bagagem simbólica que os narradores se apropriam na manipulação de suas histórias.

Ainda que possa ser uma ferramenta perigosa em formato de conto, o uso do tom ensaístico sustenta muitas das anedotas das composições de José Tomás Angola *em Todas las ciudades son Isabel* (2010) e em *La mirada del suicida al caer y otros relatos* (2016). O mesmo acontece em várias peças do livro *Pequeños episodios* de David Colina Gómez (2007), e nas histórias do volume *El infierno era como Platón decía* de Marino Nava Contreras (2015).

No campo dos dispositivos arquitetônicos – chamemo-los assim – as montagens similares às séries de televisão americanas se destacam nas histórias de Fedosy Santaella (*Piedras lunares* de 2008, *Terceras personas* de 2015), Roberto Echeto (*Breviario galant,* de 2004, *La máquina clásica* de 2011), Salvador Fleján (*Intriga en el Car Wash* de 2006, *Miniaturas salvajes* de 2012), Mario Morenza (*Pasillos de mi memoria ajena* de 2007, *La senda de los diálogos perdidos* de 2008).

18 Por exemplo, poderíamos nos referir ao uso de evidentes referências literárias como tema em muitas histórias de Rodrigo Blanco Calderón, Judit Gerendas e Carmen Vincenti; ou à representação de uma certa religiosidade mágica como um substrato importante no imaginário dos personagens construídos por Enza García Arreaza, Luis Laya ou Sol Linares. Outro motivo: a obtenção de um sólido nível de consciência graças às experiências transcendentais sofridas pelos protagonistas em certas ficções de José Tomás Angola, Krina Ber, Héctor Concari ou Dayana Fraile.

Da mesma forma, a inscrição ao formato das histórias em quadrinho é óbvia nos textos de Lucas García París já mencionados, mas também nos de Echeto e em alguns de Santaella.

As imitações de formas prefixadas: caderno, e-mail, carta, crônica, relatório se tornam recursos frequentes.

Há também vislumbres de pequenos Bildungsromans, se você me permitir o salto do gênero, em pedaços, por Angola, Campos, Concari, Rahn, Vegas.

Os jogos meta-fictícios são percebidos em quase todos os contos do período, entre os quais se destacam as histórias de Krina Ber (2009) contidas em *Para no perder el hilo* e as de Rodrigo Blanco Calderón (2011) que fazem parte de *Las rayas*.

Com relação às subcategorias do gênero, o uso de dispositivos do relato negro ou de histórias policiais pode ser visto nas obras de Echeto, Fleján, Morenza, Santaella. Por sua vez, o conto fantástico é catalisado por alguns (Martínez Bachrich, Colina Gómez, Santaella); enquanto isso, a categoria de ficção científica tem em John Manuel Silva um assíduo praticante (*Afrodita C. A. y otras empresas fracasadas* de 2014).

Termino com uma avaliação da bagagem de bens simbólicos contidos em muitas histórias do arco temporal 2001-2016. Neles, a necessidade de representar as atividades e os guinchos ideológicos da classe média venezuelana é notável, talvez como uma tentativa de sobreviver diante do moroso desmantelamento social a que tem sido submetida nestes anos, mas sem dúvida como uma crítica feroz a suas atitudes frívolas. Em contraste, numerosas histórias esboçam, às vezes com expressionismo marcado, alguns dos motivos espirituais e sonhos das classes econômicas menos solventes (*Granizo* Dayana Fraile de 2011, *24,* Luis Laya de 2010, *Cuentafarsas* de Sol Linares 2010).

Em geral, as referências musicais são abundantes. Trata-se de interpretações acadêmica ou populares, em inúmeras histórias da época. As histórias giram em torno dos versos de uma melodia ou de estranhas ligaduras sonoras. Em outros casos, a arte musical serve como cortina ou pano de fundo para as ações executadas pelos personagens.

Além da música, há outras referências recorrentes da cultura pop: desenhos animados e super-heróis de séries, cantores, atores de cinema. É frequente encontrar muitas anedotas cujo suporte de trama é um filme ou uma evocação televisiva.

Apesar do boom dos utensílios de pop trufados nas peças, a assim chamada cultura institucionalizada se encerra com sabedoria em algumas histórias. As referências a obras pictóricas, literárias, filosóficas, ópera e música clássica são igualmente constantes.

Concluo com uma curiosidade: em dezenas de textos, a representação das drogas foi despojada de todo estigma moral; ela cumpre, se quiser, uma função recreativa.

Este panorama apertado do conto venezuelano mal toca o universo de um sistema narrativo que, pela força das circunstâncias, sobrevive em meio a um caos social sem precedentes. Uma situação lamentável que não parece ter uma saída favorável para o bem comum. Contra todas as probabilidades, a literatura tenta manter vivos certos valores enquanto retrata, sem prejudicar a arte, a tragédia de um país em falência.

Referências

ALARCÓN, Víctor. **Y nos pegamos la fiesta**. Caracas, Editorial Equinoccio, 2014.

ANGOLA, José Tomás. **La mirada del suicida al caer y otros relatos**. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2016.

ANGOLA, José Tomás. **Todas las ciudades son Isabel**. Caracas, Editorial Equinoccio, 2010.

ARISMENDI, Mardon. **Héroes**. Caracas, Fundarte, 2012.

ARVELO TORREALBA, Alberto. **Florentino y el diablo**. Caracas, Editorial Rex, 1957.

ÁVILA, Carlos. **Desde el caleidoscopio de Dios**. Caracas, Editorial Equinoccio, 2006.

ÁVILA, Carlos. **Mujeres recién bañadas**. Caracas: Random House Mondadori, 2008.

AZUAJE, Ricardo. **Juana La Roja y Octavio El Sabrio**. Caracas, Fundarte, 1991.

BALZA, José. **Después Caracas**. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

BARRERA TYSZKA, Alberto. **La enfermedad**. Barcelona (España): Editorial Anagrama, 2006.

BER, Krina. **Para no perder el hilo**. Caracas: Random House Mondadori, 2009.

BLANCO CALDERÓN, Rodrigo. Flamingo. *In:* **Las rayas**. Caracas: Ediciones Puntocero, 2011, p. 123-142.

BLANCO CALDERÓN, Rodrigo. **Las rayas**. Caracas: Ediciones Puntocero, 2011.

BLANCO CALDERÓN, Rodrigo. **Los invencibles**. Caracas: Random House Mondadori, 2007.

BLANCO, Eduardo. **Venezuela heroica**. Caracas: Imprenta Sanz, 1881.

CAMPOS, Leo Felipe. **Sexo en mi pueblo**. Caracas: Ediciones Puntocero, 2009.

CENTENO, Israel. **Calletania**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

CENTENO, Israel. **El complot**. Caracas: Alfadil Ediciones, 2002.

CHIRINOS, Juan Carlos. **Homero haciendo zapping**. Cumaná: Dirección de Cultura y Extensión, Universidad de Oriente / Fundación José Antonio Ramos Sucre, 2003.

CHIRINOS, Juan Carlos. **La manzana de Nietzsche**. Madrid, Ediciones La Palma, 2015.

CHOCRÓN, Sonia. **La virgen del baño turco y otros cuentos falaces**. Caracas: Ediciones B, 2008.

COLINA GÓMEZ, David. **Pequeños episodios**. Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2007.

CONCARI, Héctor. **Fuller y otros sobrevivientes**. Caracas: Random House Mondadori, 2005.

CONCARI, Héctor. **Yo fui chofer de Dilliger**. Caracas: Random House Mondadori, 2008.

CORDOLIANI, Silda (Org.). **Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior**. Caracas: Editorial Alfa, 2013.

ECHETO, Roberto. **Breviario galante**. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.

ECHETO, Roberto. **La máquina clásica**. Caracas: Editorial Alfaguara, 2011.

FEBRES, Eduardo. **Gasolina**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012.

FLEJÁN, Salvador. **Intriga en el Car Wash**. Caracas: Random House Mondadori, 2006.

FLEJÁN, Salvador. **Miniaturas salvajes**. Caracas: Ediciones Puntocero, 2012.

FRAILE, Dayana. **Granizo**. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana / Red de Bibliotecas e Información de estado Monagas / Fondo Editorial Biblioteca de Temas y Autores Monaguenses, 2011.

GALLEGOS, Rómulo. **Doña Bárbara**. Barcelona (España): Editorial Araluce, 1929.

GARCÍA ARREAZA, Enza. Jorge y el dragón. *In:* **Plegarias para un zorro**. Caracas: bid & co. editor, 2012, p. 35-57.

GARCÍA PARÍS, Lucas. **Payback**. Caracas: Ediciones Puntocero, 2009.

GERENDAS, Judit. **Volando libremente**. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia, 2000.

GOMES, Miguel. **El hijo y la zorra**. Caracas: Random House Mondadori, 2010.

GOMES, Miguel. **Julieta en su castillo**. Caracas, Artesano Editores, 2012.

GOMES, Miguel. **Viviana y otras historias del cuerpo**. Caracas, Random House Mondadori, 2006.

GÓMEZ JIMÉNEZ, Jorge (Org.). **Próximos. Antología de la nueva narrativa venezolana**. Beijing, Embajada de la República Bolivariana de Venezuela, 2006.

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. **País portátil**. Barcelona (España): Editorial Seix-Barral, 1968.

GUERRA, Rubi (Org.). **21 del XXI. Antología del cuento venezolano del siglo XXI**. Caracas: Ediciones B, 2007.

HERRERA, Earle. **Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo, literatura y violencia**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2011.

HIDALGO PRINCE, Miguel. **Todas las batallas perdidas**. Caracas: bid & co. editor, 2012.

KORNBLITH, Marta. **Venezuela en los noventa**: las crisis de la democracia. Caracas: Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, Centro de Estudios de Postgrado, Universidad Central de Venezuela / Ediciones IESA, 1998.

KOZAK ROVERO, Gisela. Políticas culturales de Estado en la Venezuela del siglo XXI (1999-2013). *In:* BISBAL, Marcelino (Org.). **La comunicación bajo asedio. Balance de 17 años**. Caracas: ABediciones UCAB, 2016, p. 293-308.

KOZAK ROVERO, Gisela. **En rojo**. Caracas: Editorial Alfa, 2011.

LARA, Liliana. Los jardines de Salomón. *In:* **Los jardines de Salomón**. Cumaná: Dirección de Cultura y Extensión, Universidad de Oriente, p. 99-131, 2008.

LAYA, Luis. **24**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2010.

LINARES, Sol. **Cuentafarsas**. 2 ed. Caracas: Fundarte, 2010.

LÓPEZ MAYA, Margarita. **Golpes al vacío. Reflexiones sobre los sucesos de abril de 2002**. Caracas: Lugar Común, Cooperativa Editorial, 2012.

LÓPEZ MAYA, Margarita. **Del viernes negro al referendo revocatorio**. Caracas: Alfadil Ediciones, 2005.

LOZADA, Carolina. **La culpa es del porno**. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2013.

MARCOTRIGIANO, Miguel (Org.). **Nuestros más cercanos parientes. Breve antología del cuento venezolano de los últimos 25 años**. Madri: Kalathos Ediciones, 2016.

MARTÍNEZ BACHRICH, Roberto. **Las guerras íntimas**. Caracas: Lugar Común, Cooperativa Editorial, 2011.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. **Hasta luego, Mister Salinger.** Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2007.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos.**Ideogramas**. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2012.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos.**La bicicleta de Bruno y otros cuentos (antología 1990-2008)**. Caracas: Editorial Bruguera, 2009.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos.**La noche y yo**. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2016.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos.**Retrato de Abel con isla volcánica al fondo**. Caracas: Editorial Troya, 1997.

MESONES, Omar. 300 gramos de sexo de baja pureza. *In:* **Inventario y otros relatos**. Caracas: Casa Nacional de Las Letras Andrés Bello, 2007, p. 95-109.

MILIANI, Domingo. Diez años de narrativa venezolana (1960-1970). *In:* **Prueba de fuego. Narrativa venezolana-Ensayos**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1973, p. 13-37.

MORENZA, Mario. **La senda de los diálogos perdidos**. Caracas: Editorial Equinoccio, 2008.

MORENZA, Mario. **Pasillos de mi memoria ajena**. Caracas: Monte Ávila Editores, 2007.

NAVA CONTRERAS, Mariano. **El infierno era como Platón decía**. Caracas: Editorial Equinoccio, 2015.

NELSON, Brian. **El silencio y el escorpión. Crónica de un golpe de estado**. Caracas: Editorial Alfa, 2012.

OSÍO CABRICES, Rafael. La catástrofe anotada. Apuntes para una bibliografía de la era chavista. *In:* BISBAL, Marcelino (Org.). **La comunicación bajo asedio. Balance de 17 años**. Caracas: ABediciones UCAB, 2016, p. 311-322.

PALMA, Pedro. La economía venezolana en el período (1974-1988): ¿últimos años de una economía rentista? CUNILL GRAU, Pedro. **Venezuela contemporánea 1974-1988**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1989, p. 157-248.

PARRA, Jesús Ernesto. **Piernas de tenista rusa**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012.

PAYARES, Gabriel. *Cuando bajaron las aguas*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.

PAYARES, Gabriel. **Hotel**. Caracas: Ediciones Puntocero, 2012.

PAYARES, Gabriel. **Lo irreparable**. Caracas: Ediciones Puntocero, 2016.

POLEO, Yeniter. **La ciudad vencida**. Caracas: Libros del Fuego, 2014.

RAHN, Hensli. ***Dinero fácil***. Caracas: Libros del Fuego, 2014.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Óscar. Para un esquema de los setenta. *In:* **Intromisión en el paisaje**. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985, p. 41-70.

RONDÓN, Daynir. **CAP: auge y caída: segundo mandato 1989-1993**. Caracas: Libros Marcados, 2013.

SÁNCHEZ RUGELES, Eduardo. **Blue Label/Etiqueta azul**. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2010.

SÁNCHEZ, Manuel Gerardo. **El último día de mi reinado**. Caracas: Editorial Ígneo, 2014.

SANDOVAL, Carlos (Org.). **De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012**. Caracas: Editorial Alfaguara, 2013.

SANÍN. **Los muertos de la deuda o el final de la Venezuela saudita**. 2 ed. Caracas: Ediciones Centauro, 1989.

SANTAELLA, Fedosy. **Piedras lunares**. Caracas: Ediciones B, 2008.

SANTAELLA, Fedosy. **Terceras personas**. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2015.

SILVA, John Manuel. **Afrodita C. A. y otras empresas fracasadas**. Caracas: Editorial Ígneo, 2014.

SOTO, Jesús Miguel. La república de Fennelly. *In:* **Perdidos en Frog**. Caracas: Lugar Común, Cooperativa Editorial, p. 105-116, 2012.

SUNIAGA, Francisco. **El pasajero de Truman**. Caracas: Random House Mondadori, 2008.

SUNIAGA, Francisco. **La otra isla**. Caracas: Oscar Todtmann Editores, 2005.

TABLANTE, Leopoldo. **Mujeres de armas temer**. Caracas: Comala.com, 2005.

TORRES, Ana Teresa y Héctor Torres (Org.). **De la urbe al orbe. Nueva narrativa urbana**. Caracas: Alfadil Ediciones, 2006.

TORRES, Ana Teresa. TORRES, Héctor (Org.). **Quince que cuentan. II Semana de la Narrativa Urbana**. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana / PEN Club Venezuela, 2008.

TORRES, Ana Teresa. TORRES, Héctor (Org.). **Tiempos de ciudad. III y IV Semana de la Nueva Narrativa Urbana 2008-2009**. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

TORRES, Héctor. Melodía desencadenada. *In:* **El regalo de Pandora**. Caracas, Ficción Breve Libros, p. 125-137, 2011.

TORRES, Héctor. **El amor en tres platos**. Caracas: Editorial Equinoccio, 2007.

TORRES, Héctor. **El regalo de Pandora**. Caracas: Ficción Breve Libros, 2011.

VALL DE LA VILLE, Keila. **Ana no duerme**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007.

VÁSQUEZ LEZAMA, Paula. **Poder y catástrofe. Venezuela bajo la tragedia de 1999**. Caracas: Editorial Taurus, 2010.

VEGAS, Federico. La carpa. *In:* **La carpa y otros cuentos**. Caracas: Editorial Alfaguara, 2008, p. 105-120.

VEGAS, Federico. **Falke**. México: Jorale Editores, 2004.

VELÁSQUEZ, Ramón J. Aspectos de la evolución política de Venezuela en el último medio siglo. *In:* VELÁSQUEZ, Ramón J. **Venezuela moderna. Medio siglo de historia 1926-1976**. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1976, p. 1-385.

VILLARINO, Carlos. La última foto. *In:* **El otro infierno**. Caracas, Ediciones B, 2009, p. 11-15.

VINCENTI, Carmen. **Cuentos de cuentos**. Caracas, Editorial Equinoccio, 2008.

WAALE, Ricardo. **Memorias en la laguna**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2003.

ZUPCIC, Slavko. **Médicos taxistas, escritores**. Valencia (España): Ediciones Publiberia, 2011.

Os pontos de retorno: *paleografías* de Victoria de Stefano

Luis Moreno Villamediana

O parágrafo inicial de *Paleografías (Trazos oscuros sobre líneas borrosas)* (2010), de Victoria de Stefano, é uma anomalia que logo escava as esperanças da linearidade; é, de fato, uma só frase ondulada.

> Após meses e meses de ansiedade e prostração, que não podia senão atribuir ao desgaste provocado pelos trabalhos aos que, na quase total privação de sua vida emocional e afetiva, tinha se dedicado por anos – salvo dois intempestivos períodos criativos, com tal furor e abundância inventiva, com tal desaguar de emoções e arrebates de energia, que ele mesmo ainda não saía de seu assombro, a primeira entre junho e outubro de 94 e a segunda, um maravilhoso e equilibrado satori, no final de 97 –, quando com todas as fibras do corpo, a mente, a psique, a alma, ou como quiser, pintava até três quadros de grande tamanho em simultâneo, ouvindo sem parar a Mozart e a Beethoven, como lhe contou Boghos, seu amigo e mentor de juventude, que o esteve fazendo o grande Rothko ao final da última e cada vez mais intensa década de sua vida, e por conta própria os poemas sinfônicos de Franz Liszt, muito Mendelssohn-Bartholdy e o *Concerto para dois violinos em ré menor* de Bach, o como por impulso de uma súbita inspiração se encontrou fazendo o gênio fogoso e frenético de Monet, saltando o pincel em sua mão de um cavalete a outro de modo a orquestrar a evolução em progresso da passagem da luz sobre a paisagem, e que já próximos ao que devia considerar sua finalização haviam acabado por afundá-lo em uma detestável sensação de futilidade e desinteresse (uma maneira atenuada de nomear o pesar e o insatisfeito adjacentes na aversão física

1 Tradução: Davi Seabra.

DOI: 10.29327/5418815.1-20

> que lhe produziam), Augusto já não podia negar diante da prova de que havia chegado a um ponto sem volta.[2] (Stefano, 2010, p. 9-10).

Essa construção nos dá a ideia de um adiamento, como se a condição emocional ali exposta fosse quase irredutível e estruturalmente complexa. Mais que uma série de acontecimentos ou uma imagem mnemotécnica, esse bloco verbal contém o cerne de uma patologia e pode ser lido como um diagnóstico preparatório sem detalhes especializados. Nesse longo parágrafo notamos vários sintomas, sua duração e intensidade, sua possível origem, a natureza física da arte, o contexto criativo, diversos nomes próprios que servem de antecedentes e de sutil companhia, a mínima identidade de um conselheiro... O que ali se acumula, no entanto, não são fragmentos de informações sucessivas nem uma fileira de expressões mais ou menos telegráficas, como no monólogo de Molly Bloom em *Ulysses* de James Joyce. Para Stefano, o período sintático que abre o romance tem um calculado ritmo de

2 "Después de meses y meses de ansiedad y postración, que no podía sino atribuir al desgaste provocado por los trabajos a los que, en la casi total prescindencia de su vida emocional y afectiva, se había dedicado por años—salvo dos intempestivas rachas creativas, con tal furor y abundancia de inventiva, con tal desbordar de emociones y arrebatos de energía, que él mismo aún no salía de su asombro, la primera entre junio y octubre del 94 y la segunda, un maravilloso y sostenido satori, a fines del 97—, cuando con todas las fibras del cuerpo, la mente, la psique, el alma, o como se quiera, pintaba hasta tres cuadros de gran formato al mismo tiempo, oyendo sin parar a Mozart y a Beethoven, como le había contado Boghos, su amigo y mentor de juventud, que lo había estado haciendo el gran Rothko al final de la última y cada vez más intensa década de su vida, y por cuenta propia los poemas sinfónicos de Franz Liszt, mucho Mendelssohn-Bartholdy y el Concierto para dos violines en re menor de Bach, o como a impulsos de una súbita inspiración se había encontrado haciendo el genio fogoso y pronto de Monet, saltando pincel en mano de un caballete a otro a fin de orquestar el devenir en progreso del paso de la luz sobre el paisaje, y que ya cercanos a lo que debía considerar su culminación habían acabado por hundirlo en una ominosa sensación de futilidad y desgana (una manera atenuada de nombrar el pesar y el descontento lindante en la aversión física que le producían), Augusto ya no pudo negarse a la evidencia de que había llegado a un punto de no retorno".

adágio. O encerramento da oração gramatical sintetiza o estado de Augusto, o personagem principal: "tinha chegado a um ponto sem volta"[3] (Stefano, 2010, p. 10).

Há algo paradoxal nessa descrição que relaciona a escrita de Victoria de Stefano com a obra de Hermann Broch. Em seu ensaio "Consideraciones en torno a *La muerte de Virgilio*", Broch comenta algumas peculiaridades linguísticas de seu romance: as quatro seções combinam frases curtas de ritmo acelerado com outras mais complicadas quando o ritmo, afirma, aquieta-se; destas últimas, diz que são as mais longas da literatura universal (Broch, 1974). O autor austríaco associa a dificuldade expressiva com uma situação de sossego. Em *Paleografías*, essa prolongada introdução vislumbra uma saída e de antemão nos permite deduzir a cura. Em *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Julia Kristeva (1987) estudou, entre outras coisas, o que ela chama de "a fala do deprimido" [*la parole du déprimé*], descrita como reiterativa. O que se segue recebe o aspecto de uma filologia que compreende traços de estilos e indícios facultativos:

> Ante a impossibilidade de acorrentar-se, a frase se interrompe, se esgota, se detém. Os próprios sintagmas não chegam a ser formulados. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona, vêm a dominar as sequências lógicas quebradas e a transformá-las em litanias recorrentes, obsessivas. Enfim, quando por sua vez esta musicalidade frugal cessa, ou simplesmente não consegue instalar-se por força do silêncio, o melancólico parece suspender com a declaração toda ideação[4] (Kristeva, 1987, p. 45).

3 "había llegado a un punto de no retorno".

4 "Ante la imposibilidad de encadenarse, la frase se interrumpe, se agota, se detiene. Los propios sintagmas no llegan a formularse. Un ritmo repetitivo, una melodía monótona, vienen a dominar las secuencias lógicas quebradas y a transformarlas en letanías recurrentes, obsesivas. En fin, cuando a su vez esta musicalidad frugal se agota, o simplemente no consigue instalarse a fuerza de silencio, el melancólico parece suspender con la declaración toda ideación".

Quando mais adiante estiver no consultório do doutor Abrantes, Augusto sentirá o martelar de "locuções breves e percucientes"[5] (STEFANO, 2010, p. 23); apesar disso, prevemos, haverá de chegar ao momento em que arrebata aquele impasse psicológico. A distância criada entre a voz onisciente e a circunstância vital do sujeito dá suporte à conjectura. Por um lado, a música abundante da progressão de palavras; por outro, a decadência do protagonista. A cisma revela a suspeita de que os sinais já sejam o dossiê da remissão. Assim, o relato se transforma em um *thriller* composto por moderados informes sanitários, conversas relaxadas, maiêutica, taxonomias, repertórios de consultas... O que se recusa é a rápida conquista de um final, porque as estratégias de composição buscam, pelo contrário, conformar uma experiência estética da demora e seu rastejar. *Paleografías* é uma espécie de *Commedia*: o depoimento da inquietude e do desalento é necessário como trâmite de uma vida nova. Este e outros romances de Victoria de Stefano funcionam como anamnese e fazem um feito literário desse recurso. Essencialmente, Stefano brinca com as possibilidades da elocução para fazer constantemente em sua narrativa troça das expectativas, pois recorre à amálgama genérica para violar a soberania dos eventos.

O taciturno Augusto, artista plástico, passa por uma crise que o estanca e que, paradoxalmente, provém de uma intensa demanda de trabalhos. A extenuação se vincula com a produção pictórica, cuja veemência não carece de atributos aeróbicos. A arte como efeito mórbido: sua prática se situa no umbral entre razão e delírio, e seu recrudescimento pode favorecer sua queda no espectro clínico. As primeiras páginas do romance detalham essa realidade; seus sinais incluem a me-

5 "locuciones breves y percutientes".

lancolia, o abatimento, a escuridão, a consternação, as atribulações, a inquietude, a revelação, e mais. Tais substantivos e sua sinonímia dão forma ao convencimento de que Augusto se encontra em um cego caminho de ida, sem certeza de uma volta rumo ao princípio – intuído como um lugar de vigor e claridades. A rotina não o compensa: quando lê, não passa dos parágrafos introdutórios; no mesmo instante, "as letras voavam por sobre as palavras, e sua mente, alheia ao deslocar dos olhos, começava a dar voz ao ressonante eco de um horríssono inferno de frases e partes de frases"[6] (Stefano, 2010, p. 11). A leitura se converte em um caos semiótico à procura de substanciação.

Lembremos: o subtítulo do romance é *Trazos oscuros sobre líneas borrosas* (Traços obscuros sobre linhas nebulosas). A escolha é pertinente, pois a ciência paleográfica estuda aquilo que, comumente, reduz-se a um emaranhado de partes de frases, rasuras, travessões inicialmente ilegíveis. O exercício de decodificar o documento antigo (paleografia: do grego παλαιός : *palaiós*, "antigo, velho" e γράφειν: *graphein*, "o escrito" ou γράφεια: *graphía*, "escrita") implica, primeiramente, no reestabelecimento de um alfabeto, sua correlação e seu sentido. Em termos metafóricos, essa especialidade pode remeter, por outro lado, a algo semelhante a uma cena primitiva [*Urszene*] – o acontecimento chave que levou ao transtorno. Talvez a interpretação daqueles traços consiga restituir o equilíbrio dos planos que a depressão fraturou, como indicou Kristeva. Enquanto isso, Augusto permanece no cifrado turbilhão de grafemas, como em um dédalo sem cartografar.

Muito menos o consola a prática adquirida no afazer costumeiro – o mesmo de Rothko e de Monet:

6 "las letras volaban por encima de las palabras, y su mente, ajena al desplazamiento de sus ojos, comenzaba a darle voz al resonante eco de un horrísono infierno de frases y jirones de frases".

> Incapaz de esticar, traçar, cruzar, cortar, percorrer uma linha desde seu ágil início até seu ponto de fuga, incapaz de capturar o vazio em uma linha pura e simples, para qualquer obrigação que exigisse coordenar o arsenal de um ofício adquirido à custa de tantos esforços com a livre mobilidade do espírito, subia as escadas, entrava no quarto. Aonde mais, se todo esse inviável uso de forças o deixava no nível zero de sua impotência?[7] (Stefano, 2010, p. 13).

A ruptura da experiência não dá ao personagem nem o benefício dos gestos naturalizados. Sua letargia põe em evidência uma perspicaz taxação dos trabalhos artísticos: mais além da mecânica muscular, o ato de pintar ou escrever pressupõe uma mais-valia, um saldo que se computa na materialidade das obras, mas que simultaneamente as transborda. Por contraste, esse luxo nos insere no cenário oposto ao comedido melancólico, que só sai do ateliê para se resguardar em seu quarto. A impotência, aqui, é a negação dessa "livre mobilidade do espírito" e um cumprimento, nem sequer parcial, da detenção.

Entretanto, esse ditame nos relembra da mencionada descrição. O que são os traços ocultos senão, também, a prova de que o próprio Augusto voltou a executá-los? Partes de palavras, marcas de grafite, de acrílico, de óleo: Victoria de Stefano insinua a dupla face de muitos conteúdos e episódios, e se situa na fronteira de onde se vê o pórtico e a desembocadura do túnel. A ambiguidade brinca, a longo prazo, a favor do alívio: pode-se avançar ou retroceder em qualquer direção; a impotência é passível de se imbuir de virtualidade (δύναμις) e de se mutar em ato (ἐνέργεια). É certo: vamos, vimos. Como souberam

7 "Discapacitado para tirar, trazar, cruzar, cortar, recorrer una línea desde su ágil inicio hasta su punto de fuga, discapacitado para atrapar el vacío en una línea pura y simple, para cualquier cometido que exigiera coordinar el arsenal de un oficio adquirido acosta de tantos esfuerzos con la libre movilidad del espíritu, subía las escaleras, entraba al dormitorio. ¿Adónde más, si todo ese inviable dispendio de fuerzas lo dejaba en el nivel cero de su impotencia?".

Platão e Jacques Derrida, no fármaco concorrem o veneno e a cura[8]. O intercâmbio semântico desestabiliza os saberes, o que autoriza a apropriação da linguagem filosófica ou sanitária por parte do discurso romanesco. Além disso, essa permuta influi também no relaxamento dos papéis sociais. Em *Paleografías* há uma cena irônica no escritório de Abrantes, quando Augusto o visita para mostrar-lhe, afinal, o diagnóstico que o próprio paciente já conhece – já foram feitos exames e testes oportunos. Toca o telefone e o médico o atende:

> Agora não, te imploro, escutou Augusto dizer com uma voz dura e cortante. Debaixo de sua elegante gravata de seda intumescer lhe o peito, um ar de desânimo lhe deformava o rosto. Sobre meu cadáver, disse. Sobre meu cadáver, disse novamente, reprimindo um suspiro de cansaço [...] Problemas familiares, dificuldades com sua mulher, um pleito legal, uma amante relegada que mostrava as unhas? Mas em nenhum caso um paciente, disse Augusto observando as rugas que cruzavam seu rosto: duas linhas horizontais e uma vertical como um corte profundo dividindo a testa, dois sulcos oblíquos descendo em ambos lados do nariz.[9] (Stefano, 2010, p. 34).

8 "Retenons en tout cas ceci, qu"une petite tache, c"est-à-dire une maille (*macula*), marquait en fond de toile, pour tout le dialogue, la scène de cette *vierge* précipitée vers l"abîme, surprise par la mort *en jouant avec Pharmacée*. Pharmacée (*Pharmakeia*) est aussi un nom commun qui signifie l"administration du *pharmakon*, de la drogue : du remède et/ou du poison. « Empoisonnement » n"était pas le sens le moins courant de « pharmacée »" (Derrida, 1972, p. 78).

9 "Ahora no, te lo ruego, le escuchó decir Augusto con una voz dura y cortante. Debajo de su elegante corbata de seda se le hinchaba el pecho, una estela de crispación le afeaba el rostro. Sobre mi cadáver, dijo. Sobre mi cadáver, volvió a decir, reprimiendo un jadeo de cansancio (...) ¿Problemas familiares, dificultades con su mujer, un pleito legal, una amante relegada que mostraba las uñas? Pero en ningún caso un paciente, se dijo Augusto observando los pliegues que le cruzaban el rostro: dos rayas horizontales y una vertical como un corte profundo dividiendo la frente, dos surcos oblicuos bajando a ambos lados de la nariz".

As hipóteses que Augusto mistura em sua análise da alteração do doutor apontam ao esclarecimento dessa conduta, o que sugere que a terapia foi posta em dia. O assunto consiste em desentranhar a origem do trauma e em recompor logo a coerência da normalidade. Nesse momento, o pintor e o médico deixam de ser, respectivamente, o doente e o cuidador. Quem chama não é paciente, pensa Augusto, e a partir de sua segurança, a aparência física de Abrantes se modifica drasticamente: agora o médico se enche de manchas, de linhas que o fissuram e o rompem, de diagramas que o metamorfoseiam em algo que se parece mais com uma entidade desfigurada.

Para Victoria de Stefano, a transposição resulta em uma epifania. Justo no meio da conversa telefônica do doutor Abrantes, Augusto se viu de repente num hotel à beira-mar. Alguns minutos antes, o conselho de que devia descansar e fazer uma viagem para "mudar de perspectiva, mudar de firmamento"[10] (Stefano, 2010, p. 33) trouxe a ele a imagem do lugar. Mas somente quando o outro estava ocupado com aquela conversa incômoda, o pintor se transporta aos jardins daquele balneário já conhecido, aos seus canteiros, às cabanas onde esteve anteriormente, à orla do mar. A sensação é reparadora, como se essa aparição, sem demora, inoculasse nele uma pequena e inevitável alegria. As ondas se sobrepõe às paredes daquele consultório, às fotografias familiares e aos diplomas e insígnias do médico, aos objetos que repousam sobre a escrivaninha. Nesse instante, o desejo e a vivência antecipada agem como corretivos e ainda esboçam algo como uma comunhão. Existem uns versos do poeta mexicano José Gorostiza (1988) que talvez sirvam de exemplo ao caso que Augusto vive:

10 "cambiar de perspectiva, cambiar de firmamento".

O mar, o mar!
Dentro de mim o sinto.
Já só de pensar
nele, tão meu
fica com sabor de sal meu pensamento.[11]
(Gorostiza, 1988, p. 18).

Em *Paleografías*, Stefano escreve o seguinte:

> Ao mar, ao mar, ao mar que funde e multiplica a força da vida. Nada melhor que o mar para levantar o ânimo. Ao mar, ao mar, cantarolou associando o cânone de sua melodia ao chiado da corrente, à água que descia da montanha transformada em murmurante riacho. Tudo começava a mexer em seu entorno[12] (Stefano, 2010, p. 39).

O que se propõe não é um exemplo de mimese, nem uma junção do imaginário com o mundo sensível. O assunto é mais complexo: Stefano parece definir todo um nexo que encobre as fronteiras entre criatura e ambiente[13]. O personagem se coloca em um horizonte que erige e, ao mesmo tempo, institui.

A partir dessa consulta com Abrantes, há episódios da narrativa que expõe o cumprimento definitivo do que a excursão à praia pressagiava: durante uma longa sesta, Augusto tem sonhos eróticos que o forçam a admitir que possivelmente sua depressão é curável e que o

11 "¡El mar, el mar! / Dentro de mí lo siento. / Ya sólo de pensar / en él, tan mío/ tiene un sabor de sal mi pensamiento".

12 "Al mar, al mar, al mar que funde y multiplica la fuerza de la vida. Nada mejor que el mar para levantar el ánimo. Al mar, al mar, canturreó asociando el canon de su soniquete al siseo de la corriente, al agua que bajaba de la montaña reconvertida en murmurante arroyo. Todo comenzaba a mecerse a su alrededor".

13 Sobre esse tópico, Luis Miguel Isava anota que o propósito de Victoria de Stefano, em seu ensaio sobre Baudelaire, consiste em "propor uma projeção e uma construção que abarque –porque os contém e os define –sujeito e mundo" (Isava, 2006, p. 13).

fazem se perguntar se sua doença não era nada além de uma "crise de reajuste": "Sairia vitorioso da prova, conciliado comigo mesmo?"[14] (Stefano, 2010, p. 67). O que entrevemos nessas passagens é a reversão da certeza que funda o romance –a chegada a um ponto sem volta.

A obra de Victoria de Stefano tem como característica fundamental a de difundir as vozes narrativas que, precisamente, ampliam o modelo da entrevista. Em seus romances, o diálogo tem um fundo catártico que também fratura a linearidade do relato, o autoritarismo da perspectiva unitária, a hierarquia das histórias, as recordações, as aspirações. Cada história pessoal é a versão microscópica de todo o volume, que assim se configura como um arquivo complexo de estilos e incidentes. A sua é uma poética híbrida que aglomera óticas divergentes, documentos díspares, numerosos enclaves; de alguma maneira, essa distinção revela sua modernidade, e a torna equivalente a poetas como Baudelaire e Whitman: seus romances têm a estrutura de uma cidade por onde constantemente uma multidão passeia. Em termos retóricos, o núcleo urbano a canibaliza.

Em *El desolvido* (1971), por exemplo, as primeiras páginas se sustentam sobre a visão de narradores distintos: Pascual, Fabricio, Marcos, e o nono capítulo opera como uma sinédoque, embora imprecisa, do livro completo. Nas caixas reunidas por Ramón e Fragor –antigos guerrilheiros, agora presos –se encontra "um informe sobre as neuroses, obsessões, depressões nervosas e desvios que afetam aos animais"[15] (Stefano, 2005, p. 43), uma carta do Movimento Universitário Católico e uma relação sobre a língua assoviada das Ilhas Canárias, partituras, flores e pedrinhas, um dente de María Teresa de Áustria, agulhas

14 "¿Saldría airoso de la prueba, conciliado conmigo mismo?"

15 "un informe sobre las neurosis, obsesiones, depresiones nerviosas y desviaciones que afectan a los animales".

de tecer, uma caixa de fósforos... Como se tomasse a condição de gaveteiro, essa diversidade pode falar de um caráter ou uma literatura, e até condicioná-los.

La noche llama a la noche (1985) é dessa forma heterogênea, embora de uma maneira ainda mais radical. O labirinto dos distintos exemplos de escrita está ligado à precisão de uma história e um motivo: quais são as estações da vida de Matías, sequestrador e guerrilheiro, e por que se matou em um trem, na Europa. O mistério é minimamente policial. Mais que a resolução de um crime –pois o sequestro se conclui com piedade e o suicídio não conta como contravenção –, o que importa é a ilusão de fundar as coordenadas de um trajeto existencial, o atlas biográfico de alguns movimentos. Definitivamente, é um projeto literário: um escritor assume a tarefa de recompor esse itinerário a partir dos dados aportados por Ramón, irmão de Matías. A suma narrativa se move como um produto da mistura entre invenção e memória e seus muitos materiais, por uma decisão que insiste em ver nas criações verbais bem menos uma ordem fixa do que um misto composto de falsificações, desejos, hipóteses e reminiscências[16].

Mais tarde, com *Historias de la marcha a pie* (1997) –finalista do Prêmio Rómulo Gallegos em 1999 –de Stefano consegue que a própria fábula seja a superabundância que ponha em cheque a confiabilidade de uma disposição linear, sem os desvios da criação poética. Convém ao argumento os ângulos curvos de uma viagem, as bifurcações que nascem de um encontro fortuito ou uma decisão descomedida; nessa nova geometria se encontram o velho professor de química da

16 Victoria de Stefano anota em seus *Diarios* que escreveu *La noche llama a la noche* com espírito livre e fala de seu "caráter *performativo*, sua ordem não sequenciada, suas histórias com segundas significados e seus textos intercalados" (STEFANO, 2016, p. 15).

narradora, um holandês que se oferece como guia turístico, um australiano nômade, alguns doentes, Bernardo, todos os demais: o elenco completo é por si como o elo de finitudes que compõe o texto. Nesta ocasião, o *dramatis personae* age conforme o repertório de estratégias que dá ao romance uma espécie de função épica vagamente baseada no *epos* recomposto, ou desconstruído, da obra de Cervantes. O recitar de cada arqueio da marcha é o equivalente formal dos arquivos de Ramón e Fragor em *El desolvido*.

Os procedimentos de *Cabo de vida* (1994) os resumem melhor a própria autora:

> [Os personagens] dialogam, refletem contínua e febrilmente sobre o trabalho, a felicidade, a justiça, o amor... a liberdade, que não pode faltar. Aqui está o motivo do encontro, o conhecer-se e reconhecer-se por, com e através dos outros, o que predomina, e o lugar dos encontros (com alguns momentos de epifania) é, na maior parte, embora existam outros (o parque, as casas de festa onde Giovanni e Hugo se desempenham, suados, cansados, levando e trazendo bandejas, como garçons, trabalhadores da noite em uma agência de festividades, que são), o pequeno pátio da casa de Arístides: em certo modo, tempo e lugar da aprendizagem[17] (Stefano, 2016, p. 21-22).

A importância das expressões individuais torna-se clara. Há nesse comentário uma teoria encapsulada que, certamente, leva-nos a pensar nos romances de Victoria de Stefano como em excêntricas *Bildungsromane* nas quais a formação jamais se conclui. Esse composto extre-

17 "[Los personajes] dialogan, reflexionan continua y febrilmente sobre el trabajo, la felicidad, la justicia, el amor... la libertad, que no puede faltar. Aquí es el motivo del encuentro, el conocerse y reconocerse por, con y a través de los otros, el que predomina, y el lugar de los encuentros (con algunos momentos epifánicos) es, mayormente, aunque existan otros (el parque, las casas de las fiestas donde Giovanni y Hugo se desempeñan, sudorosos, cansados, llevando y trayendo bandejas, como mesoneros, trabajadores de la noche en una agencia de festejos, que son), el pequeño patio de la casa de Arístides: en cierto modo, tiempo y lugar del aprendizaje".

mo de alocuções, em sua junção, torna-se proveitoso para todos, como uma pedagogia pluralizada. Em *Paleografías*, não chegamos a saber mais sobre a vida do doutor Abrantes, nossa curiosidade pela chamada telefônica se frustra; resta-nos especular o que disse a partir das suspeitas de Augusto. Porém, depois de sua consulta, o pintor recebe um dia a visita de Lisandro. De cara, sua aparição é incômoda e fora de tempo, mas Augusto, ao ver-se descoberto olhando pela janela, não pode evitar acolhê-lo. O plano é brindar porque o anfitrião não tem nada grave. A depressão, portanto, é uma mera contingência –uma gripe leve ou uma unha encravada: "Os dois passeiam com Leila, a cadela, jantam, escutam algumas *lieder* de Schönberg. Mais tarde, ao se referir a sua filha Verena –que deixou os estudos musicais na Califórnia para ir trabalhar em "um hospital de leprosos em Moçambique" (Stefano, 2010, p. 77) –, Lisandro enumera as doenças que ela poderia contrair e as criaturas com as que poderia encontrar na África Oriental:

> paludismo, beribéri, HIV, papiloma humano, tripanossomíase, leishmaniose, leptospirose, bilharzia, mal de Chagas, elefantíase, oncocercose, sarcoma de Kaposi, cólera, triquinose, bouba, febre de Lassa, sífilis, tuberculose, tifo, difteria, disenteria, hepatite, pelagra, dengue, ictericia, aftosa, amebas, vírus, parasitas de todas as espécies, roedores, serpentes venenosas, sanguessugas e larvas que caíam aos montes das árvores[18] (Stefano, 2010, p. 77-78).

A lista se estende em males e pestes, desta vez, graves, que para o visitante viriam a confirmar seu diagnóstico sobre o amigo. Esse repertório de sintagmas nominais não é uma amostra daquela *parole*

18 "paludismo, beriberi, HIV, papiloma humano, tripanosomiasis, leishmaniasis, leptopirosis, bilharzia, mal de Chagas, elefantiasis, oncoserosis, sarcoma de Kaposi, cólera, triquinosis, frambesia trópica, fiebre Lassa, sífilis, tuberculosis, tifus, difteria, disentería, hepatitis, pelagra, dengue, ictericia, aftosa, amibas, virus, parásitos de todas las especies, roedores, serpientes venenosas, sanguijuelas y gusanos que caían en abundancia de los árboles".

que Kristeva analisou como sintoma de depressão e de melancolia, ao contrário: mesmo que isolado totalmente, cada substantivo se condiciona ao núcleo temático da doença –o que em *S/Z* Roland Barthes 1970) chamou *sème* ou unidade de significado[19]. Neste caso, Lisandro age como retardante, o mesmo que a sinuosa oração inaugural do romance. O que pretende uma cadeia semelhante é torpedear o padrão do relato concebido como sistema de ações; a pausa que ela provoca suspende a mobilidade organizada segundo a lógica das condutas. Igualmente, as séries funcionam como enciclopédias da experiência: são indícios da subjetividade, abreviaturas do percurso de vida de um personagem. Nelas se descobre o panorama expandido de cada indivíduo –seus temores, seus desejos, os espaços ocupados, os gostos, as especialidades. Afinal, são uma modalidade de anamnese, e introduzem uma variante da polifonia[20].

Já na praia, a base dialógica da narrativa se engrandece. A decoração é muito importante como território de intercâmbio, como no filme de Alain Resnais –com roteiro de Robbe-Grillet –*L'année dernière à Marienbad*, sendo que em *Paleografías* a qualidade espectral a concedem, prioritariamente, as recordações. A escolha de um balneário à beira-mar tem um componente experimental; em uma entrevista, Victoria de Stefano comenta seu propósito:

19 "Bien que toutes les unités repérées ici soient des signifiés, celle-ci appartient à une classe exemplaire: elle constitue le signifié par excellence, tel que le désigne la connotation, au sens presque courant du terme. Appelons cet élément un signifié (sans plus spécifier), ou encore un *sème* (en sémantique, le sème est l'unité du signifié), et marquons le relevé de ces unités des lettres SEM., nous contentant de désigner chaque fois d'un mot (approximatif) le signifié de connotation auquel la lexie renvoie" (Barthes, 2002, p. 24).

20 Carolina Lozada associa a acumulação verbal ao costume que adquiriu Victoria de Stefano após aprender a ler: "superada a dificuldade tomou gosto pelas palavras, tanto que aos doze anos tinha um diário e logo desenvolveu uma afeição por pesquisar palavras no dicionário, que logo anotava em um caderno. Esse deleite por elas pode ser apreciado em seus romances, em seu exercício acumulativo, lúdico, colecionista" (2020, p.).

> interessava-me [...] localizá-lo [o personagem] em um lugar limite, em um balneário, em um hotel isolado, do qual naquele momento ninguém pudesse sair, por conta das tempestades, as inundações e os deslizamentos. Estava interessada em observá-lo em suas relações com os hóspedes e o pessoal do pequeno hotel, o cozinheiro, as empregadas, os encarregados, e a todos eles entre si, me interessava colocar em cena as conversas noturnas, as canções que tocam nas sessões, que rondam a metafísica: o amor, a felicidade, as crenças religiosas, a vida, a morte, a alma. Não se tratava só de um personagem, tratava-se de encontrar uma forma de narrar e incorporar a mobilidade constante do discurso, novas formas de dizer, além de dramatizar a circunstância particular do confinamento[21] (Stefano, 2010, p. 39).

A segunda metade do romance consiste na troca de informações entre Augusto e Gina, outra das hóspedes do albergue. Obrigados ao confinamento por conta de uma grande tempestade que obstruiu as vias de comunicação, os dois terminam por aceitar uma intimidade que foi preparada pela compulsão autobiográfica. O isolamento e suas derivações são convenientes para medir o reajuste que Augusto já havia intuído. Seu valor terapêutico se encontra com sua eficácia textual: a "mobilidade constante do discurso" é aqui o correlato da recuperação anímica do pintor, o que escava a dicotomia forma-fundo. O personagem deslocado havia chegado ao lugar de onde se podia voltar, e esse presságio confirma que os prolongados períodos gramaticais do começo de *Paleografías* estão cimentados na placidez, como a segunda seção de *La muerte de Virgilio*, de Broch.

21 "me interesaba (...) ubicarlo [al personaje] en un lugar límite, en un balneario, en un hotel aislado, del que por el momento nadie puede salir, por los grandes temporales, las inundaciones y los derrumbes. Me interesaba observarlo en sus relaciones con los huéspedes y el personal del hotelito, el cocinero, las criadas, los encargados, y a todos ellos entre sí, me interesaba la puesta en escena de las charlas nocturnas, los temas que tocan en las sesiones, que rondan la metafísica: el amor, la felicidad, las creencias religiosas, la vida, la muerte, el alma. No se trataba sólo de un personaje, se trataba de encontrar una forma de narrar e incorporar la movilidad constante del discurso, nuevas formas de decir, además de dramatizar la circunstancia particular del encierro".

Em seu primeiro seminário no Collège de France, *Comment vivre ensemble*, Barthes (2002) refletiu sobre variados aspectos da noção de convivência. Nele, afirmou que o sustento da totalidade das seções era a apresentação de um tipo de utopia que possibilitasse "uma solidão interrompida de forma regulamentada"[22] (p. 37). Na ocasião, analisou distintas encarnações desse "socialismo das distâncias": entre elas, a célula monacal, o edifício burguês, o deserto, o hotel. O distanciamento do mundo pode ser suspenso circunstancialmente para permitir o contato humano; na verdade, o ideal dessa política de separação momentânea é a realização de um ritmo próprio (ideorritmo) no seio de uma comunidade. Procura-se, então, a maneira em que o sujeito se insere no código social ou natural.

Para Augusto, a remissão passa, justamente, pelo equilíbrio entre sua comovida vida interior e o afeto recíproco de Gina. Durante sua infância, contou-lhe ela, amedrontavam-na os cães, algumas pessoas, os jogos com os outros, os elementos, a altura, a rua, mas um dia resolveu seguir estudando fora do país e essa decisão a ajudou a enfrentar seus temores:

> Mas esta manhã –acrescentou –, como vinha ocorrendo nas últimas semanas, voltaram a aparecer meus velhos e irracionais medos. No entanto, agora, ao estar aqui, debaixo de um teto, *entre pessoas bem-intencionadas* que podemos olhar nos olhos, posso pensar e enfrentar as coisas com mais tranquilidade [23] (Stefano, 2010, p. 165, grifo meu).

22 "una soledad interrumpida de forma reglamentada"

23 "Pero esta mañana—agregó—, como ha venido ocurriendo en las últimas semanas, volvieron a aparecer mis viejos e irracionales miedos. Sin embargo, ahora, al estar aquí, bajo techo, entre personas de buena voluntad a las que poder mirar a los ojos, puedo pensar y enfrentar las cosas con más tranquilidad".

A recaída de Gina, como o estado depressivo de Augusto, é curada com a coabitação e a troca de depoimentos, aventuras e histórias geradas nesse ambiente comum. Como se vê, a impressão inicial do pintor de ter chegado ao fundo do poço pode, na verdade, se atenuar e ainda contradizer-se. *Paleografías* contém desde a primeira página, como em chave, as marcas do remédio. Com Victoria de Stefano, a literatura se torna, entre outras coisas, um breviário de reabilitação; um compêndio de várias dicções; a sintaxe complexa de semelhanças igualmente complexas; o mapa –resistente, às vezes opaco –que sinaliza os pontos de retorno; os traços nebulosos que a hermenêutica e a familiaridade tornam legível.

Referências

BARTHES, Roland. **Comment vivre ensemble**: Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BROCH, Hermann. **Poesía e investigación.** Barral Editores: Barcelona, 1974.

DERRIDA, Jacques. **La Dissémination**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

STEFANO, Victoria de. **Diarios 1988-1989:** La insubordinación de los márgenes. Caracas: El Estilete, 2016.

STEFANO, Victoria de.**El desolvido**. 2 ed. Caracas: Mondadori, 2005.

STEFANO, Victoria de.**Paleografías**. Caracas: Alfaguara, 2010.

STEFANO, Victoria de.**Poesía y modernidad:** Baudelaire. 2 ed. Caracas: Equinoccio, 2006.

GOROSTIZA, Juan. **Poesía y poética**. Bogotá: Colección Archivos, 1988.

ISAVA, Luis Miguel. Baudelaire revisitado. Prólogo. STEFANO, Victoria de. **Poesía y modernidad:** Baudelaire. Caracas: Equinoccio, 2006, p. 7-17.

KRISTEVA, Julia. **Soleil noir:** Dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.

LOZADA, Carolina. Victoria de Stefano: Claro-que-sí. Disponível em: https://prodavinci.com/victoria-de-stefano-claro-que-si/. Acesso em: 20 de junho de 2020.

Ana Teresa Torres. *La escribana del viento*, uma escrita do despojo

Jesús Arellano

Breve percurso da obra e da vida de Ana Teresa Torres

Ana Teresa Torres tem produzido uma obra que se inscreve no discurso literário venezuelano para posicionar a voz da mulher, desenvolvendo projetos literários que redimensionam a estética narrativa por produzir obras cujos temas interrogam intrigantemente as formações sociais, políticas, nacionais e morais contemporâneas. Sua proposta oferece sempre uma renovação do ofício literário. Destaca em sua obra um interesse pelas letras e pela cultura – o que se traduz em um interesse pela humanidade – Ana Teresa Torres tem feito da literatura o espaço onde pode desdobrar uma multiplicidade de questionamentos que permitem visar possíveis compreensões de nossa história e de nossa contemporaneidade.

Torres nasceu em 6 de julho de 1945, em Caracas, onde viveu sua primeira infância. Por causa da morte prematura de sua mãe – quando ela apenas tinha seis anos – cresceu com sua avó, tendo realizado seus primeiros estudos em Madri – ia à Venezuela só nas férias – até começou lá em Madri o curso de filosofia e letras, mas, em 1964, aban-

1 Este trabalho é parte da minha tese intitulada "Ficções do despojo: Memória e performance em: *A República dos sonhos* de Nélida Piñon e *La escribana del viento* de Ana Teresa Torres" desenvolvida graças a bolsa de pesquisa da OEA-Capes na Universidade Federal de Minas Gerais (2018-2022).

DOI: 10.29327/5418815.1-21

donou a faculdade para morar definitivamente na Venezuela. No final dos anos 50, Ana Teresa deixou um pouco de lado seu interesse pelas letras para estudar psicologia, entre 1964 e 1968, em Caracas. Durante um par de décadas, Ana Teresa mergulhou na psique humana exercitando-se na tarefa de construir e reconstruir narrativas, esperando com paciência a chegada do momento adequado para deixar emergir sua pulsão pela escrita. Aninou seu ímpeto pela escrita, deixando-o surgir, em poucas ocasiões, na forma de breves relatos, até eclodir definitivamente no final dos anos oitenta, conseguido consolidar até hoje uma carreira ampla e diversa interessando-se por temas como o erotismo com *La favorita del señor* (2001), a ficção distópica com *Nocturama* (2006), o drama psicológico com *Vagas desapariciones* (1995)*, El corazón del otro* (2005) e *La fasinación de la víctima* (2008). Contudo, é reconhecida por seu trabalho com a narrativa histórica, pois através de seus romances explora a consciência histórica da Venezuela contemporânea e revisita o passado para reelaborar o discurso histórico por partir da perspectiva da mulher em cada um dos períodos da história da Venezuela.

Este trabalho de exploração histórica na narrativa foi iniciado com *El exilio del tiempo* (1990), continuado com *Doña Inés contra el olvido* (1992), *Malena de cinco mundos* (1997) e retomado depois com *Me abrazó tan largamente* (2005) e *La escribana del viento* (2013), romances que respondem não somente aos critérios de romance histórico, mas também à narrativa testemunhal e às memórias, pois, inclusive poderíamos acrescentar à lista a *Biografia de Lia Imber* que publicou em 2010, seu livro *Diario en ruinas (1998-2017)* publicados em 2018, no qual registra as vivências da escritora nos últimos anos, quando o país foi progressivamente adentrando-se numa crise política, social e econômica. Nos últimos dois anos publicou, também, um diário

das viagens que fez com Yolanda Pantin, poeta e fotógrafa venezuelana, pelos países da Europa oriental que adotaram como sistema o comunismo intitulado *Viaje al Poscomunismo* (2020) e recentemente publicou um outro romance *Diorama* (2021) também no âmbito da temática da ficção distópica.

Além dessa extensa obra literária, Torres também dedicou-se a cultivar o gênero ensaio explorando temas diversos que vão da psicologia com livros como *Elegir a neurosis* (1992), *El amor como síntoma* (1993) e *Territorios eróticos* (1998) até livros onde reflete sobre a identidade cultural da Venezuela e o culto a Simón Bolívar, como *La herencia de la tribu* (2009), ou o feminino com *Historias del continente oscuro: ensayos sobre la condición feminina* (2007), e também a escrita como trabalho e profissão em *A benefício de inventario* (2000) e *El oficio por dentro* (2012).

De sua preocupação pelo resgate e o posicionamento das vozes femininas na Venezuela, surgiram duas antologias: a primeira, organizada junto com Yolanda Pantin e intitulada *El hilo de la voz antologia crítica de escritoras venezolanas del siglo XX,* (2003)*;* a segunda, *Fervor de Caracas,* (2015), uma compilação de textos dedicados à cidade de Caracas é um trabalho que focaliza a memória do espaço e faz um percurso pelas múltiplas modificações que têm acontecido na cidade ao longo do tempo e que foram registradas na literatura, especificamente na crônica.

Ana Teresa Torres diante da crítica

O decênio dos anos oitenta em hispano-américa é um período quando a escrita se voltou para a história. Esse fenômeno da reescrita da história vai ser de muito interesse em todo o continente assim o demonstra o livro de Sigmund Menton *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992* (1993), no qual faz um detalhamento dos

autores que publicaram nesse período e como o gênero é renovado, quero dizer, os romances históricos mais tradicionais deram lugar a *La nueva novela histórica*. Essa década, cujo ambiente cultural convoca à reflexão histórica e a revisita da história, justificada entre outras coisas pela comemoração dos 500 anos da chegada de Colombo, foi uma espécie de berço para a obra de Torres o que marcará sua trajetória.

A aparição dos dois romances de Torres, na década de noventa, está condicionada pelos intensos debates sobre a pós-modernidade e sobre a globalização. Ambos romances tanto *El exilio del tiempo* (1990) quanto *Doña Inés contra el olvido* (1992) destacam-se por sua intenção descentralizadora do discurso literário venezuelano, onde os romances de tema histórico, até esse momento, foram eminentemente produzidos por vozes masculinas. Os dois romances têm uma enunciação feminina que desafia a voz da História ao narrar as vivências das mulheres. *El exilio del tiempo* mostra como a mulher venezuelana está preparando-se para o novo milênio, assim o expõe Gloria da Cunha-Giabbai[2]: "A mulher pode ser vista como a encarnação do fracasso da modernidade patriarcal que a manteve submetida. Também pode representar o que significou globalização nesse momento já que a mulher luta por reconquistar a sua própria identidade enquanto participa ativamente na criação de uma justa sociedade internacional" [3] (Giabbai, 1995, p. 65)[4]. Essas afirmações podem ser corroboradas nos

2 Cito aqui um artigo de 1995, mas essas ideias estão expostas amplamente num livro que analisa a proposta narrativa de Torres publicado em 1994 ao qual tenho acesso só pelas reiteradas vezes que é citado por outros pesquisadores.

3 As citações em espanhol, que aparecem ao longo de todo o texto, foram traduzidas por mim.

4 "La mujer puede ser vista como la encarnación del fracaso de la modernidad patriarcal que la mantuvo sometida. También puede representar lo que significó la globalización en ese momento ya que la mujer lucha por reconquistar su propia identidad pues participa activamente en la creación de una sociedad justa internacional".

dois romances de Torres. A identidade que se pretende configurar é uma identidade subjetiva, da mulher, mas sem ela duvida questiona e dialoga com a identidade nacional.

Essa leitura de Torres identifica uma ideia de justiça nos textos. Mas que tipo de Justiça? A voz da mulher se posiciona nesse momento não só para contar a história de outra maneira. Explica Gloria Cunha Giabbai que ao inserir a mulher na história está completando-a (Giabbai, 1995, p. 66). O romance analisado se destaca por apresentar a mulher como pensadora, intérprete do passado e capaz de oferecer conclusões.

El exilio del tiempo amostra três gerações de mulheres da mesma família e cada uma delas oferece uma perspectiva que contribui expondo sua mudança de mentalidade. Além disso, personagens cingidos a um plano de vida estático e reiterado, um plano de vida perpetuado, sem intensões de modificar nada. Por outro lado, temos um grupo de personagens em cujas intenções e desejos aflora uma potência renovadora, mulheres que querem fazer uma vida fora de casa, embora lutem por isso, suas aspirações são mutiladas pela sociedade: "as mulheres desta geração que começa a refletir seriamente, Mercedes, Isabel ou Maria Josefina, percebem com clareza que a sua vida não lhes pertence. É por isso que se agudiza nelas a sensação de viver no exílio de seu próprio eu" [5](Giabbai, 1995, p. 96.)[6]. Essa sensação de não pertença é um ponto central no romance, a ideia de exílio prevalece em todos nos níveis, em todos os personagens.

---

5 As citações em espanhol, que aparecem ao longo de todo o texto, foram traduzidas por mim.

6"Las mujeres de esta generación que comienza a reflexionar seriamente, Mercedes, Isabel o María Josefina, perciben claramente que su vida no le pertenece. De aquí que se agudice la sensación de vivir en el exilio de su propio yo."

A narração, segundo Cunha Giabbai, é incisiva, ao mostrar como "a falsidade do mundo adulto, que modela à mulher, agudiza-se quando essa obedece aos efeitos das carências econômicas que restringem ao máximo seu desenvolvimento pleno" (Giabbai, 1995, p. 71)[7]. Estas ideias evidenciam as diversas mudanças na mentalidade feminina nos períodos que correspondem as distintas gerações apresentadas no romance; o último destes períodos está representado pela ideia de construir a cidade. Um dos personagens se forma como arquiteta, conclui Giabbai: "De maneira que a nova mulher, segundo a imagem que se projeta em *El exilio del tiempo,* é aquela capaz de controlar seu destino e de se inserir na sociedade por meio de seu talento e suas habilidades individuais" (Giabbai, 1995, p. 75)[8].

Esta aproximação crítica permite apresentar quais vão ser os temas reiterados nas análises das obras de Torres. A questão da identidade tem sido focada partindo de diversas perspectivas; a mulher na história e sua aparente "transformação", uma versão tangencial da história focalizando aspectos que tanto a história oficial quanto os romances históricos tradicionais têm esquecido. Entre essas abordagens críticas destaca uma compilação intitulada *La historia en la mirada. La consciencia histórica y la intrahistoria* (1996) que foi uma pesquisa muito significativa na crítica literária venezuelana por configurar um aparato teórico-crítico da narrativa feminina das últimas décadas e que se concretará anos depois no livro *La novela intrahistórica* (2004). A proposta de Rivas busca evidenciar como os romances destas escrito-

7 "la falsedad del mundo adulto, que modela a la mujer, se agudiza cuando ésta obedece a los efectos carencias económicas que restringen al máximo su desarrollo humano pleno".

8"De manera que la mujer nueva, según la imagen que se proyecta de *El exilio del tiempo,* es aquella capaz de controlar su destino y de insertarse en la sociedad de acuerdo a su talento y a sus habilidades individuales".

ras edificam uma *intrahistória*, ao reafirmar a mulher e os marginalizados como sujeitos históricos que estão à procura de uma identidade tanto individual como coletiva.

O livro de Rivas inclui um valioso texto de Beatriz González Stephan no qual contrasta novamente a obra de Torres *El exilio del tiempo* com as propostas narrativas de Milagros Mata Gil, *Mata el caracol* (1989) e de Laura Antillano, *Solidaria Solitaria* (1990). Na leitura desses romances, Beatriz González Stephan observa que o passado é focado desde o presente como "meros fragmentos de algo que talvez foi grandioso, mas que hoje é um grupo de escombros" (González, 1996, p. 23)[9]. Esse grupo de escombros provoca nas escritoras uma necessidade de articulação coerente, em outras palavras, as escritoras das últimas décadas do século XX sabem que a história é uma forma de conhecimento e que podem produzi-la; o qual, longe de qualquer intenção nostálgica, tem ambições estéticas, históricas e políticas no sentido amplo da palavra.

Assim, ao não ser uma reconstrução edulcorada do passado, "permite, mediante um processo de estranhamento, expressar aspectos recuperáveis que servem para reestabelecer identidades subalternas (mulheres, trabalhadores), reconhecer fracassos, frustrações e etapas postiças da história nacional" (González, 1996, p. 22)[10]. Note-se que não faz alusão aos negros presentes em *Doña Inés* nem aos homossexuais presentes em *Vagas desapariciones*. Conclui que este grupo de escritoras é guiado por um impulso de reelaborar o mapa da cultura

9 "son meros fragmentos de algo que tal vez un día fue grandioso y callado, pero que hoy es grupo de escombros".

10 "mediante un proceso de extrañamiento, expresar aspectos recuperables que sirven para reestablecer identidades subalternas (de mujeres, de obreros), reconocer fracasos, frustraciones y etapas marcadamente postizas de la historia nacional".

nacional ao revisitar o passado e expor outras perspectivas. Explica que os projetos literários delas constituem um "*gesto neo-fundacional*" (González, 1996, p. 23).

Nesta mesma linha de ideias, temos vários artigos que insistem na questão da história e o vínculo de Torres com suas contemporâneas venezuelanas, mas, vou trazer só mais alguns textos que se destacam por ressaltar das obras temas, problemáticas e assuntos que passam um tanto desapercebidos, mas, que alguns críticos exploram em procura de originalidade nas suas leituras. Em relação a *Doña Inés contra el olvido* existe uma questão que merece atenção: a trama do romance se baseia em um litígio entre uma dama *caraqueña* do século XVII e seu escravizado liberto e filho ilegítimo de seu esposo. As terras disputadas correspondem a um dos assentamentos mais significativos da presença da negritude na Venezuela, Barlovento. Temos assim, além da voz da mulher, a cultura negra.

Esse aspecto não é muito debatido, mas achei interessantes dois artigos que fazem alusão a isso. O primeiro, intitulado: "La invención de una promesa: nostalgia colonial y jerarquía racial en *Doña inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres" (Ruiz, 2013). Aqui a autora aprofunda-se na representação dos personagens afrodescendentes para mostrar como o romance assume uma distância em relação aos discursos nacionalistas da tradição literária venezuelana. Mas, enquanto o artigo de Franco expõe uma empatia de Doña Inés com a história dos negros na Venezuela, o artigo de Ruiz se encaminha em outra direção. Ruiz mostra como a implementação de estratégias narrativas que parodiam a historiografia oficial, a perspectiva da dama *caraqueña* que reclama pelos seus direitos da terra contra o escravizado "revelaria as rupturas dos discursos nacionalistas afiançados no mito da convivência harmoniosa dos diferentes grupos raciais e sociais, denunciando,

consequentemente, o predomínio do *branqueamento* estético e temático nas narrativas venezuelanas sobre a história pátria" (Ruiz, 2013, p. 1119, grifo do autor)[11]. O artigo é uma leitura que evidencia a potência da voz de Torres na literatura da Venezuela e sua atitude subversiva ante o discurso histórico unilateral.

Outro trabalho que interroga esse romance é "Memoria y memorial en *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres" da crítica Suzana Zanetti quem expõe como a configuração do romance deriva para a "alegação, uma alegação concreta pela propriedade da terra e uma alegação simbólica" (Zanetti, 2005 p. 189)[12]. Não é uma nostalgia por restaurar o passado, é uma vontade de deter a dissolução da identidade. Analisa também a linguagem, e o estilo da escrita que evidencia aspectos autobiográficos, uma recomposição e conjunção de arquivos em torno de um lugar que constituem um *memorial*, em tanto são documentos em função de uma alegação pública. Por último, destaca como esse litígio que implica a alegação pelas terras entre Doña Inés e seu escravizado evidencia "o nascimento de uma identidade precária" (Zanetti, 2005, p. 194).

Um outro leitor assíduo da produção de Torres é Miguel Gomes, e entre seus trabalhos se destacam uma aproximação com obra de Torres inserindo-a no que chama de "o ciclo do chavismo". É um artigo excepcional dedicado aos livros de ensaio da escritora, publicado recentemente em um dossiê sobre a obra de Torres na revista INTI, onde participam também Gisela Kozak e Luz Mariana Rivas.

11 "revelaría las escisiones de los discursos nacionalistas afincados en el mito de la convivencia armoniosa de los diferentes grupos raciales y sociales; denunciando, en consecuencia, el predominio del *blanqueamiento* estético y temático en las narrativas venezolanas sobre la historia patria".

12 "el alegato, un alegato concreto sobre la propiedad de la tierra y un alegato en una dimensión simbólica".

No artigo de Gomes (2010) que fala sobre o "ciclo do chavismo" analisa a produção de três narradores: Alberto Barrera Tyska, Ana Teresa Torres, e Gisela Kozak. Esses três autores se destacam pela visibilidade que têm na primeira década dos anos 2000 – visibilidade que ainda se mantém – porque suas obras, *Enfermedad* (2006), *Nocturama* (2006) e *Latidos de Caracas* (2007) respectivamente, compartilham "a captação da deterioração da nação, assim como uma circunspecta crítica ao autoritarismo" (Gomes, 2010, p. 824)[13].

Esses três romances são contrastados a partir de uma leitura que exibe a decadência dos personagens, dos espaços e das situações. É interessante como é uma das poucas análises da obra de Torres que não a conectam a uma leitura do feminino ou do feminista, mas persiste a temática da nação já não histórica, mas sim testemunhal: "com *Nocturama*, não obstante, o país que retrará, parece aquele das experiências imediatas; sua historicidade não é a reflexão sobre o passado senão a de um testemunho que resgata para os leitores vindouros um presente a ponto de ser apagado ou proibido" (Gomes, 2010, p. 829)[14].

Os comentários das obras de Barrera Tyszka e Kozak, vão desenhando um mapa que indica um percurso dessas temáticas nas letras venezuelanas e que o vinculam a autores com Salvador Garmendia ou Adriano Gonzales León – dos anos 60 e 70 –. Assim, nos comentários finais, considera que as obras analisadas são parte de um novo fenômeno literário no país que tenta dar conta do acontecer político contemporâneo. Qualifica os romances como pertencentes ao ciclo do chavismo, dentro do qual poderíamos incorporar também as obras

13 "la comprensión de la estructura afectiva que a mi ver comparten, vertebrada por una captación del deterioro de la nación, así como por una circunspecta crítica del autoritarismo"

14

como *The nigth,* (2016) de Rodrigo Blanco Calderón, vencedor do prêmio de literatura Vargas Llosa; *La hija de la española,* (2019) de Karina Zains Borgo, traduzida a mais de vinte idiomas, e as obras de Torres, *La escribana del Viento,* (2013) e *Diario en ruinas,* (2018) e *Viaje al Poscomismo,* (2020).

La escribana del viento, embora não retrate a Venezuela contemporânea, por tratar-se de uma história do século XVII, em um primeiro momento, não foi associada com esse ciclo do chavismo. As primeiras resenhas e os comentários da obra estavam configurados com a mesma perspectiva que a crítica de seus primeiros romances. Temos que esperar até 2018, quando se estabelecem uma série de analogias entre a personagem Beatriz do romance e o caso da Juíza Maria Lourdes Afini, aprisionada e torturada entre 2009 e 2013. Mas, sem dúvida *La escribana del viento* pode-se incorporar a essa estética. Embora trate da história colonial, há a utilização de temas e de recursos estéticos e narrativos que se reportam ao "*ciclo del chavismo*".

Para finalizar meus comentários em relação aos trabalhos de Gomes, gostaria de comentar a valorização da prosa argumentativa que ele faz de Torre. O crítico explica como se evidencia a hostilidade que caracteriza o chamado ciclo do chavismo por fazer colapsar o mundo literário venezuelano "com os acontecimentos de um país que "sequestra" todas as consciências" (Gomes, 2018, p. 58)[15]. Neste artigo, destaca o aspecto subjetivo do gênero ensaio fazendo um percurso pelas particularidades do gênero, demostrando os vínculos que tem com a escrita autobiográfica.

Assim, enumera para contrastar, diversos escritores (homens) que desenvolvem o gênero na Venezuela onde proliferou junto com

15 "con los acontecimientos de un país que "secuestra" todas las conciencias".

a biografia, com uma intenção política, assim o demonstra a obra de Gallegos, Uslar Pietri, Mariano Picón Salas e Mario Briceño Iragorri. Essa lista, que poderia se estender, mostra como a escrita de Ana Teresa Torres irrompe no panorama das letras venezuelanas por assumir o compromisso de interpretar a história nacional, compromisso que antigamente gerou um cânone masculino.

O trabalho de Gomes mostra como a ensaística de Torres, em textos como *La herencia de la tribu, A beneficio de inventario e El alma se hace de palabras* vai do nacional ao identitário e do identitário ao biográfico porquanto tudo está atravessado pelo político. A escrita e o ofício de escritor como temas de seus ensaios revelam a sólida consciência intelectual de Torres, a escrita possibilita apreender os fenômenos sociais e posicionar-se ante eles. Comenta Gomes que uma autobiografia de pouca circulação *El libro de Ana* (citado somente por Kozak e por Gomes e não está disponível no site da escritora como o resto se sua obra) lhe permite abordar, partindo da sua experiência de vida e da sua a subjetividade, os aspectos identitários do transcorrer histórico da Venezuela, questões assumidas com a rigorosidade científica própria do ensaio.

Para concluir o percurso crítico de Torres, vou trazer as ideias de Gisela Kozak, quem nos oferece sempre uma perspectiva aguda e minuciosa. Kozak aproveita o debate apresentado no romance *Malena de cinco mundos,* para mostrar que o interesse do romance – e da obra de Torres – não está em um "tipo de feminismo de teses que preconiza uma visão estática da identidade da mulher, enquanto vítima das sociedades patriarcais" (Kozak, 2003, p. 276)[16] senão na descentralização dos gêneros e da linguagem literária hegemonicamente cultivadas pelo

16 "una suerte de feminismo de tesis que preconiza una visión estática de la identidad de la mujer, en tanto víctima eterna de las sociedades patriarcales".

homem. Afirma que a obra é um desafio para o feminismo contemporâneo, porque não se deixa atrapalhar por "uma perspectiva estática da identidade feminina e sem cair em certas tentações da literatura realizada por mulheres na atualidade" (Kozak, 2003, p. 277).[17] Ao tomar distância dos estereótipos das demandas editoriais. *Malena de cinco mundos* "está muito longe do sentimentalismo e da perspectiva intimista e das narrações com linguagem homogênea e com "adequada" redação" (Kozak, 2003, p. 278).[18]

Desafia a crítica, também, porque os textos de Torres não se inscrevem entre os que a mesma Torres chamou de "a estética do sofrimento" – ditaduras, racismo, torturas, censura – não tem nada a ver com as apetências "mágico-telúricas de outras latitudes [...] pois constituem uma revisão da mulher urbana em diversos momentos históricos" (Kozak, 2003, p. 280).[19] Essa leitura contrasta com artigos posteriores da mesma Kozak, porque devido às mudanças radicais na política e na ideologia do poder no país, surgiram outros fenômenos literários, como o já mencionado ciclo do chavismo e que é o resultado de um prolongado processo histórico que também é elaborado na obra de Torres, no romance *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin,* onde desenvolve uma crítica à revolução dos anos 60 da esquerda venezuelana, gênese do fenômeno político que levou Chávez ao poder em 1998, e com o qual o romance *Los últimos espectadores*... tem uma relação anacrônica (premonitória) com a contemporaneidade venezuelana (Kozak, 2006, p. 89).

17 "una perspectiva estática de la identidad femenina y sin caer en ciertas tentaciones de la literatura realizada por mujeres hoy día".

18 "está muy lejos del sentimentalismo familia, la perspectiva intimista y las narraciones de lenguaje homogéneo y "correcta" redacción".

19 "Mágico-telúricas de otras latitudes, mencionadas más arriba, pues constituyen una revisión de la vida de la mujer urbana en diversos momentos históricos".

Por último, no dossiê da revista INTI que já mencionei, Kozak, faz um "exercício biográfico" apresentando todas as obras de Ana Teresa Torres, seu perfil ideológico, suas atividades políticas em diferentes organizações, seus prêmios, aspectos de sua vida pessoal, sua formação, suas leituras, sua vocação literária e sua disposição de ser "testemunha até o final".

La escriba del viento, uma escrita do despojo

A matéria da memória contemporânea, diz Ana Teresa Torres, está condicionada pelo mediático e o tecnológico em outras palavras pela "simultaneidade do tempo e a instantaneidade dos acontecimentos [que gera uma] outra forma de situarmos, de pensar e de sentir" (Torres, 2000, p. 84)[20]. Isso representa um grande desafio para o romancista contemporâneo. O problema do tempo é fundamental no romance, Torres se pergunta: "Qual é o efeito dessa maneira de transcorrer o tempo? Em outras palavras, qual é o efeito que me interessa como escritora? É um efeito do despojo (Torres, 2000, p. 85).[21]

No caso de Torres, a evocação do passado colonial e, de forma específica, dos acontecimentos em torno do abuso de poder exercido por uma figura eclesiástica em uma adolescente e sua família que os obriga a fugir, carrega o romance de uma intensa ênfase pelo passado. O romance tem na base de sua configuração uma ausência, uma falta, em definitiva uma precariedade e, ao mesmo tempo, uma decepção e uma inconformidade.

20 "simultaneidad del tempo e instantaneidade de los acontecimentos, otra forma de situarmos, de pensar y de sentir".

21 ¿Cuál es el efecto de esa manera de transcurrir el tempo? En otras palabras ¿Cuál es el efecto que me interesa como escritora? Es un efecto de despojo.

A ideia de nação figura na história da literatura latino-americana como matéria recorrente. As literaturas nacionais dão conta de como cada país foi representado na sua literatura para configurar uma sólida unidade identitária que os diferenciasse de seus vizinhos e do resto do mundo. Porém, nas últimas décadas, assistimos à proliferação de romances que se constroem com "palavras nômades" e cujo nacionalismo naufraga nas águas da globalização: "no mapa dos referentes identitários da América Latina têm-se apagado as fronteiras" (Ainsa, 2010, p. 55)[22]. No caso de Torres, o interesse pelo passado e pela pátria não é exatamente aquela do sujeito que foi deslocado ou exilado; é, ao contrário, um interesse de quem em seu próprio espaço, em seu próprio território sente uma ausência, uma falta. A ideia de nação sobrevive nos últimos romances de Torres, mas, de um jeito diferente, é desejada como algo que nos pertenceu e do qual fomos despojados? Ou talvez seja algo que nunca se teve? Segundo o discurso de Torres o sujeito feminino tem que inventar, criar sua própria narrativa e nessa criação vai a inventar seu espaço, sua pátria – ou sua "mátria". Assim, o romance projeta uma ideia de nação que já não tem como princípio ser uma unidade que iguale e unifique, mas que "complete" a História ao revelar uma perspectiva que não tinha sido textualizada, visibilizada.

La escribana del viento é um romance questionador. Revisita o passado em procura de elementos que outrora permitiram delinear a unidade identitária, para criticá-la e nos revelar uma outra face do passado. Esses elementos estão presentes como vestígios, como restos, como ruínas do nacional, mas, ainda existentes no presente. Conscientes de que identificar aquilo que nos unifica é um objetivo fracassado, a autora insiste em mostrar que, desde a pluralidade do presente,

22 "en el mapa de los referentes identitarios de América Latina se han borrado las fronteras".

o passado também se multiplica.

O romance apela a diversas estratégias memorialísticas para contar histórias de filiação que atravessam várias gerações. A narrativa de Torres se oferece como um universo de recortes e de fragmentos enunciados por diversas vozes, mas, registrados na escrita por meio do trabalho de uma "escrivã", Ana Ventura. O interesse da escrivã vai desde a apropriação e textualização de experiências, até uma reelaboração e organização das memórias dos outros recorrendo a diversas modalidades textuais, cartas, diários, retratos, testemunhos, documentos históricos, objetos; apelam às ruínas do passado e possibilitam a instauração, através da escrita, de "espaços de recordação" (Assman, 2011). Essas narrativas dialogam com os dramas políticos da contemporaneidade, nos oferecem a possibilidade de ler o presente a partir de uma visão retrospectiva, para evidenciar um vínculo memorial, uma herança, um vestígio, um rastro.

Esta caracterização do romance e da obra da autora alterna entre duas esferas o mítico e o atual, a história contemporânea e as origens das formações identitárias. Esta alternância, longe de ser um paradoxo ou uma contradição, é uma estratégia que põe em uma relação complementar "dois modos de recordação" (Assman, 2011). Essa complementação gera também a criação de *Lugares da memória* que devem ou se ampliam em *espaços de recordação*. Estas afirmações, requerem um percurso detalhado pela noção de memória, com o qual pretendo estabelecer as bases para compreender como funciona a memória nos romances, e também, como a memória é assumida na contemporaneidade.

Aleida Assman toma posição neste debate e refutando o argumento de Pierre Nora que afirma que a memória que desapareceu é aquela que guarda "decorando" tudo como a personagem de Borges, "Funes, o memorioso". Em contraposição a essa memória como

Ars, ainda sobrevive a memória como *Vis,* a memória como potência. Assim, em *Espaços de recordação* (2011), constrói um panorama dos distintos sentidos e conceptualizações da memória. Compreender o fenômeno da memória implica, segundo Assman, falar de tradições, entre elas a oposição entre memória como arte e memória como potência ou a tradição mnemotécnica e discurso de identidade. Falar de memória implica as "perspectivas": memória cultural, coletiva e individual. E também das "mídias" da memória, como textos, imagens e lugares, bem como discursos: literatura, história, arte, psicologia, etc.

Embora a perspectiva seja individual no sentido de que são recordações e lembranças dos personagens, os textos têm uma ancoragem espaço-temporal, convertem-se em arquivos culturais que resguardam o passado de uma comunidade, do "povo" e da sua "nuda vida", (AGAMBEM, 2001), por ocuparem-se dos "fracassados", dos excluídos. Retomando o tema da memória como *Ars*, ela vincula-se com a tradição da retórica e é de fato uma forma de armazenamento (*input*). Opõe-se à memória como processo de recordação (*output*):

> Diferente ao ato de decorar, o ato de lembrar não é deliberado: ou se recorda ou não se recorda. [...] muitas propostas de diferenciação conceitual entre 'memória' e 'recordação' [equiparam] 'memórias' com 'coisas pensadas' – ou seja conhecimentos – e '[...] "recordação" com "experiências pessoais"' (Assman, 2011, p. 33).

As lembranças estão submetidas a um processo de deslocamento, de deformação, de distorção, revalorização e renovação daquilo que é lembrado, elas inevitavelmente podem ser manipuladas. A ideia de potência, faz pensar a memória como uma força que interage com as esferas de coesão entre grupos e que é partícipe na configuração e organização das lembranças:

> Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém, ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças (Assman, 2011, p. 34).

Destarte, a memória como potência é equiparada à noção de identidade. Assman assume a identidade como uma apropriação e configuração da própria história elaborada em discursos com uma intenção e um modo político. Esta postura permite-lhe demonstrar solidamente o importante nexo entre a identidade e as recordações, o qual tem muito a ver com a monumentalização da história, porque ela é "a densificação e intensificação estética de acontecimentos em figuras eficazes para a recordação" (Assman, 2011, p. 86). Assim, a potência se vincula ao inesquecível, por estar sempre associada àquilo que está emotivamente carregado. A memória como potência também incide na hora de estabelecer aquela pugna que caracteriza as ficções do despojo. A memória como potência é o argumento da alegação que sustenta os romances.

Nos encaminhamos assim a uma bifurcação dos modos de recordação propostos por Assman. Às dicotomias história /memória, memória como *Ars* / memória como *Vis,* Assman incorpora também a oposição entre história habitada e história inabitada. A história e a memória são dois modos de recordação que não se excluem.

Quando Assman fala de "memória habitada" refere-se àquelas formações discursivas que têm um portador que estabelece um vínculo entre o passado, presente e futuro e que apela a um modo seletivo que alterna entre o esquecimento e a recordação; tudo isso permite-lhe perfilar os valores identitários e normas de ação, uma memória habitada.

Assman refere-se à "memória inabitada", como aquela que não se circunscreve a um portador específico, e cujo foco principal é o passado. Por isso, ela separa radicalmente o presente, o passado e o futuro, dá prioridade a pesquisar sobre a verdade, suspende valores e normas (Assman, 2011, p. 146). Em síntese, a "memória habitada", implica um uso, uma atividade, uma reiteração, e um repertório de formações que tem sido transmitido de geração em geração e que tem perdurado no tempo, enfim, é a "experiência". Por outro lado, a "memória inabitada" é aquela que se localiza mais próxima da História como disciplina científica, objetiva, que registra os acontecimentos, os fatos, e os solidifica no passado, que institucionaliza e tenta legitimar, mas, esses fatos e acontecimentos sempre afetam o fluxo e a produção da experiência.

Em outras palavras, essas duas modalidades de recordação são bem diferenciadas, porém, se complementam entre elas: "Por isso é que gostaria de sugerir, a fixação de história e memória como dois modos da recordação, que não precisam excluir-se nem se recalcar mutuamente" (Assman, 2011, p. 46). Essa articulação e complementação das formas de memória se consolidam no discurso literário, de Ana Teresa Torres. Ela alterna, combinam, aspectos do passado que se encaixam em cada tipo de memória para articular a montagem de seu romance.

Esta complementação entre a história habitada e a história inabitada, em *La escribana del viento* se evidencia com a alternância de documentos "históricos" e também "jurídicos" do conflito entre o Bispo Mauro del Toro e a família de Catalina de Campos, a jovem acusada de incesto e aborto. Esses "documentos oficiais" extraídos do arquivo se intercalam com a "*larga carta*" que Catalina de Campos dita à Ana Ventura, contando as peripécias de sua "experiência", da sua vida, da sua perspectiva do conflito.

Um outro aspecto da memória e da história como modos complementares de recordação é a funcionalidade de uma e o caráter cumulativo da outra. A memória é funcional, ela desempenha um papel no comportamento humano e no funcionamento em coletivo, a história só acumula o saber do passado. Assim a "memória funcional" desempenha a tarefa de legitimar ou deslegitimar. A história como "memória cumulativa" só legitima com um uso político sempre à disposição das estruturas de poder. Nesse sentido, este debate entre as multiplicidades da memória me leva a refletir sobre como isso dialoga com as ficções do despojo o que me faz pensar que elas, têm um anverso e um reverso.

As ficções do despojo têm uma marca – discursiva, textual – que mostra o empoderamento recente, com o qual os textos se politizam ao empreender um litígio dentro da ficção que reivindica aquilo que lhes foi despojado aos sujeitos enunciadores. Mas, não com nostalgia, e sim como uma "constatação da carência como sujeito simbólico na qual se reconhece a precariedade dos outros" (Torres, 2000, p. 88). É também um efeito que dialoga com os mecanismos de representação do tempo dos meios visuais contemporâneos, cinema e televisão, segundo a Torres dos anos 1990, mas, que se expande para as novas tecnologias da informação, atravessadas pela imagem. As quais, em algumas de suas produções, como os informativos e os telejornais "tem sido substitutos do discurso histórico" (Torres, 2000, p. 91). Em outras palavras, velocidade dos acontecimentos apresentados, a simultaneidade de narrativas dissimiles, trágicas e cômicas, deixa o espectador com a sensação de não ter certeza do que está acontecendo, o deixa "despojado" de informação, despojado de um sentir, mas, não ignorante. Assim, o trabalho do romancista, segundo Torres é justamente esse, posicionar-se ante essa memória furada, erodida, para pensar a

história, entendida como um "tecido social que atravessa a reprodução e a criação cotidiana da vida que acontece todos os dias" (Torres, 2000, p. 87)[23]. Ante essa memória em construção submetida à incessante reverberação da informação, fundada em imagens, o romancista termina "situando-se como testemunha angustiada de um desmoronamento sistemático, como se temesse a perda não do ocorrido pois isso pertence ao passado, mas sim, do mesmo presente despojado" (Torres, 2000, p. 91). [24]

Como se apresenta concretamente essa ficção do despojo no romance que estou analisando? A memória é chave nestas ficções do despojo, mas, uma memória que se preocupa pelo presente, então, como lida Torres com essa incessante produção e reprodução do presente?

Falar de uma narrativa do despojo, ou de uma escrita do despojo, traz uma reflexão sobre o que é próprio e o que é alheio. *La escribana del viento* ao iniciar com uma série de epígrafes intituladas "considerações sobre a pertença" encaminha sua leitura para esse efeito que Torres quer gerar, um efeito do despojo, um efeito que nos interroga, e neste caso nos questiona sobre o que nos pertence. Torres ao inaugurar seu romance com essas reflexões, da conta de uma estratégia para desacelerar a velocidade e a vertigem que gera a superprodução de sentido que acontece na história contemporânea venezuelana. Embora Torres construa uma narrativa localizada e documentada no século XVII, ela evoca os modos como se exerce o poder na Venezuela contemporânea.

23 La Historia es ese tejido social que atraviesa la reproducción y creación cotidiana de la vida que ocurre todos los días.

24 "El novelista se sitúa como el testigo angustiado de un desmoronamiento semántico, como si temiera la pérdida, no de lo ocurrido que pertenece al pasado, sino, precisamente, del mismo presente despojado".

Essa evocação, entre outras estratégias, é desenvolvida a partir das epígrafes com os quais inaugura os capítulos do romance intitulados "La pasión de Catalina de Campos". Cada epígrafe interrompe a narrativa e segmenta a pergunta inicial –o que me pertence? – emascarada no título "considerações sobre a pertença".

O primeiro questionamento surge em torno ao lugar da escrita: "O mundo escrito gira sempre ao redor da mão que escreve, no lugar no qual escreve: onde você está, está o centro do universo" (Torres, 2013, p. 10). De quem é a mão de quem escreve? E o que é o escrito? A primeira epígrafe estabelece uma relação multidireccional. Por um lado, condiciona a primeira parte do romance que é o momento e o contexto em que Catalina, personagem central do romance, decide escrever uma carta e começa a ditar a Ana Ventura, quem vai ser sua escrivã, o lugar em que escreve é a precária cidade de Coro do século XVII sob a sombra de um Cují (Torres, 2013, p. 11).

A epígrafe inaugura não só essa primeira parte, mas sim, todo o romance. Nesse sentido, essa mão de quem escreve também pode ser a mão de Ana Teresa Torres a escritora do século XXI, fazendo desse tempo e desse espaço o centro do universo ficcional. Uma engenhosa forma de advertir que a história que vamos ler é uma história simultânea, uma história que é a de Ana Ventura, mas que também pode ser a de Ana Teresa Torres. Uma história que se repete, se reflete e se reitera como o mesmo nome Ana da escrivã e o nome Ana da autora, quem no final do romance oferecera seu próprio testemunho de reconstrução da história. Assim, o "mundo escrito", por Ana Ventura no século VXII, descrevendo o abuso de poder do Bispo Mauro del Toro se conecta, com o abuso de poder do governo totalitário de inícios do século XXI venezuelano, que é o "centro do universo" de Ana Teresa Torres. Em ambos casos, como expliquei, o abuso de poder é central para a experiência tanto da autora quanto da personagem. Embora,

Torres explique que ela como pessoa não tenha sido atacada pelo regime, o fato de viver na Venezuela a expõe a uma situação de vulnerabilidade; situação na qual se encontram também centenas de migrantes venezuelanos afetados pela crise socioeconômica da Venezuela e que nos leva às seguintes duas epígrafes.

"Não deveria arrancar-se as pessoas de sua terra ou país, não à força. As pessoas ficam doloridas, a terra fica dolorida" (Torres, 2013, p. 10)[25]. Se a primeira epígrafe, remete tangencialmente a figura do escritor e constrói uma entrada para repensar o romance a partir das escritas de si, esta segunda epígrafe, leva o romance para o território das narrativas de deslocamento, o exílio, a migração, a fuga. A história de Catalina é a história de uma fugitiva. Ela é acusada de cometer incesto com um de seus irmãos e também de aborto. Essas acusações parecem que são desculpas do bispo para vingar-se da família que não lhe permitiu apropriar-se ilegitimamente de seus bens, pretensões que exercia encobrindo-se em seus títulos eclesiásticos. Diante dessas acusações e após passar aprisionada desumanamente esperando uma sentença que nunca chegaria, Catalina decide fugir. Essa fuga é uma forma de tomar a justiça por suas mãos, o que se traduz, como quase todos os deslocamentos, na procura de melhores condições de vida, mas, ao partir Caracas fica destruída, tanto devido ao terremoto acontecido em 1643 e descrito com perícia no romance, quanto pelas ações inescrupulosas do Bispo del Toro. Ana vai passar sua vida em Coro, entre a pobreza, a indigência e a precariedade: como diz a epígrafe, a terra fica dolorida, as pessoas ficam doloridas.

Assim como a primeira epígrafe, a segunda também é multitemporal, a terra dolorida não só é a Caracas do século XVII, senão a Ve-

25 No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza.
La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida. Juan Gelman.

nezuela produto da "revolução bolivariana", e as pessoas não só são Catalina a personagem, são os migrantes que têm saído nos últimos dez anos do país. Pessoas e personagens que são errantes: "Meu Deus, tem piedade do errante, pois no errante está a dor"[26] – terceira das epígrafes – muitos dos quais embora tenham a sorte de melhores condições de vida, vimem na dor de ter deixado um lar, um universo afetivo. Outros experimentam o estrangeirismo em suas piores versões.

Em ambos casos, "O exilado rejeita as pátrias. Se afasta das cisões. Se encaminha para o instante" [27] – a quarta das epígrafes. Em ambos casos, gera-se uma consciência de que a pátria é uma utopia inalcançável que se em algum momento se teve a certeza de possuí-la, a sua condição de exilado já não lhe permite assumi-la como própria, por isso a rejeita, afasta-se também daquilo que o pode dividir. "Se afasta das cisões" se reconhece como despojado e se situa no instante, no presente. Essa epígrafe é um verso de Rafael Cadenas cujo sentido sintetiza, em grande parte, essas ficções do despojo, por negar rotundamente uma possibilidade de nostalgia e por insistir na ausência; verbaliza o pensamento da personagem Catalina, quando decide – primeira decisão de sua vida – não voltar a Caracas e ficar em Coro carregada de ausências, sem bens, sem dinheiro, sem família.

Uma ausência ou uma falta que é diferente quando se é mulher, por isso não podia faltar uma epígrafe que fizesse referência ao contraste entre a experiência feminina e a masculina: "A viagem do menino é voltar à terra natal, a nostalgia que faz ao homem um ser que tende a voltar ao ponto de partida e morrer ali. A viagem da menina

26 Dios mío, ten piedad del errante,
pues en lo errante está el dolor. Heberto Padilla.

27 "El exiliado deplora las patrias. Rehúye escisiones. Se encamina hacia el instante". Rafael Cadenas.

é mais longe, ao desconhecido, ao inventar" (Torres, 2013, p. 10).[28] A viagem do menino é a viagem de volta a casa como Ulisses, é um caminhar sobre as pegadas já deixadas, de alguma forma repetir. A viagem da menina, a viagem de Catalina e de Ana Ventura –ou Torres? – é para inventar. Uma viagem com o objetivo de construir uma ficção que lhes permita continuar. "A menina" por ter estado sempre submetida ao silêncio, precisa criar uma nova narrativa, porque não pode confiar nas narrativas construídas por aqueles que a silenciaram. Esse inventar, como sabemos não exclui as lembranças.

Isso me leva à última das epígrafes "Para relembrar / teve que partir" (Torres, 2013, p. 10)[29] uma amálgama entre memória e deslocamento que vai atravessar tanto a narrativa de Torres quanto a de Piñon. Um vínculo ao qual já dediquei um trecho, mas, aqui volta para encerar esse percurso epigramático, sugestivo, e intemporal que mostra simultaneamente o compromisso social do escritor contemporâneo, porém, visita esses lugares míticos e místicos que resultam reveladores pela sua atemporalidade, que resultam por ser "espaços de recordação".

As epígrafes fazem alusão ao processo de escrita, à figura do escritor. Também, remetem aos diferentes estágios dos processos migratórios e de deslocamentos: lugar de partida, à errância, o país de acolhida. Ainda mais, as epígrafes especificam que esse processo escritural é diferente em cada gênero, em simultâneo, equiparam a escrita com a viagem, a escrita e a memória feminina, a escrita com a "viagem da menina".

28 "El viaje del niño es volver a la tierra natal, la nostalgia que hace al hombre un ser que tiende a volver al punto de partida para apropiarlo y morir allí. El viaje de la niña es más lejos, a lo desconocido, a inventar. Hélène Cixous".

29 "Para recordar tuve que partir. Cristina Peréz Rossi".

Cada uma dessas epígrafes se comporta como um gesto breve que encerra uma imagem uma memória que se atualiza. Um gesto/texto ao qual apela Torres para deixar em evidência que a história contemporânea, por ser impessoal e desabitada, não pode dar conta da experiência, contemporânea por causa do vertiginoso e o rápido que acontece. Epígrafes e gestos exploram a instantaneidade da imagem, a captura de uma fotografia para expressar simultaneamente o espetáculo das vivências dos sujeitos que não participam da História. Epígrafes e gestos dão conta do despojo da palavra, e, ao mesmo tempo, nos deixam despojados e com uma sensação de vazio, mas conscientes de que estamos herdando esse vazio. Epígrafes e gestos nos questionam sobre o que nos pertence. Epígrafes e gestos ao percorrer a brevidade, a uma condenação do macro uma matéria expressiva micro, leva a ficção e o relato para o resto, para o residual, para o lixo, isto é: as ficções do despojo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre el gesto. *In:* **Medios sin fin, notas sobre política** Tradução de Antônio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretexto. 2001.

AINSA, Fernando**. Palabras nómadas: Los nuevos cetros de la periferia**. *In:* Alfa Osorno, edição aniversario. n. 30, 2010, p. 55-78. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071822012010000100005 Acesso em: 07 mar. 2021.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação.** Formas e transformações da memória cultual. Tradução: Paulo Soethe (Org.), São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

GOMES, Miguel. Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana. *In:* **Revista Iberoamericana**, Universidad de Pittsburgh, v. LXXVI, n. 232-233, p. 821-836, julho-dezembro, 2010.

GOMES, Miguel. Subjetividad y compromiso en la prosa argumentativa de Ana Teresa Torres. *In:* **INTI: Revista de literatura hispânica:** Providence college, n. 87, Art. 4 . Abril, 2018. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/4 Acesso em: 20/10/2020.

GUIABBI, Gloria. Em la búsqueda de la utópica plenitud humana: Malena de Cinco Mundos. *In:* RIVAS, Luz Marina (Org). *In:* **La historia en la mirada**: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil. Guayana: Universidad experimental de Guayana, 1996, p. 171- 181.

GUIABBI, Gloria. La mujer venezolana hacia el nuevo milenio. *In:* **Venezuelan Literature &Arts Jurnal**. Atlanta: Mourehouse College, v. 1, n. 1, 1995.

KOZAK, Gisela. Ana Teresa Torres: Testigo hasta el final. *In:* **INTI: Revista de literatura hispânica:** Providence college. n. 87, Art. 2. Abril, 2018. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/2. Acesso em: 20 out. 2020.

KOZAK, Gisela. De Eisenstein a Fassbinder, de la revolución a la desesperación: Los últimos espectadores del acorazado Potemkin, de Ana Teresa Torres. *In:* **Revista Iberoamericana**: Universidad de Pittsburgh. v. VI, n. 23, 2006, p. 77-89.

KOZAK, Gisela. Malena de cinco mundos, de Ana Teresa Torres: De mundos, mujeres y representación y del no caer en ciertas tentaciones. *In:* **Revista de investigaciones Literarias y Culturares**. Caracas, agosto de 2002 - junho de 2003, p. 275-295.

RIVAS, Luz Marina (Org). **La historia en la mirada**: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil. Guayana: Universidad experimental de Guayana, 1996.

RIVAS, Luz. *La escribana del viento*: El presente en clave histórica. *In:* **INTI: Revista de literatura hispánica**: Providence college, n. 87, Art. 3, abril, 2018. Disponível em: https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/. Acesso em: 20 out. 2020.

RUIZ, Patricia. La invención de una promesa: nostalgia colonial y jerarquía racial en: Doña Inés contra el olvido de Ana Teresa Torres. *In:* **Revista Iberoamericana**: Universidad de Pittsburgh, v. LXXIX, n. 244-245, julho-dezembro, 2013, p.1103-1121.

STEPHAN, Beatriz. La resistencia de la memoria: Una escritura contra el poder del olvido *In:* RIVAS, Luz Marina (Org). **La historia en la mirada**: La conciencia histórica y la intrahistoria en la narrativa de Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil. Guayana: Universidad experimental de Guayana, 1996.

TORRES, Ana. **El exilio del tiempo**. Caracas: Monte Ávila Editores. 1990.

TORRES, Ana. **Los últimos espectadores del acorazado Potemkin**. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1999.

TORRES, Ana. **Nocturama**. Caracas, Alfa: Biblioteca Ana Teresa Torres No. 1. 2006.

TORRES, Ana. **A beneficio de inventario**. Caracas: Memorias de Altagracia, 2000.

TORRES, Ana. **Cuentos completos (1966-2001)**. Mérida: El otro, el mismo, 2002.

TORRES, Ana. **Diario en ruinas (1998-2017).** Madrid: Alfa.es digital, 2018.

TORRES, Ana. **Doña Inés contra el olvido**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

TORRES, Ana. **El alma se hace de palabras**. Cinco ensayos sobre escritura y psicoanálisis. Caracas: Editorial Blanca Pantin, Col. Breves. 2003.

TORRES, Ana. **El amor como síntoma**. Caracas: Editorial Psicoanalítica. 1993.

TORRES, Ana. **El corazón del otro**. Caracas: Alfadil, Col. Alfa 7. 2005.

TORRES, Ana. **El oficio por dentro**. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres. n. 8. 2012.

TORRES, Ana. **Elegir la neurosis** Caracas: Editorial Psicoanalítica y Vadell Hnos. 1992.

TORRES, Ana. **Historias del continente oscuro**. Ensayos sobre la condición femenina. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres. n. 2. 2007.

TORRES, Ana. **La escribana del viento**. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres. n. 9. 2013.

TORRES, Ana. **La fascinación de la víctima**. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres. n 3. 2008.

TORRES, Ana. **La favorita del señor**. Caracas: Editorial Blanca Pantin y Fondo Editorial La Nave va. 2001.

TORRES, Ana. **La herencia de la tribu**. Del mito de la Independencia a la revolución Bolivariana. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres. n. 5. 2009.

TORRES, Ana. **Lya Imber de Coronil**. Caracas: El Nacional y Fundación Bancaribe Biblioteca Biográfica Venezolana. v. 120, 2010.

TORRES, Ana. **Malena de cinco mundos**. Washington, DC: Literal Books. 1997.

TORRES, Ana. **Me abrazó tan largamente**. En Dos romances. Mérida: El otro, el mismo, Col. Salvador Garmendia, 2005.

TORRES, Ana. **Territorios eróticos**. Caracas: Editorial Psicoanalítica, 1998.

TORRES, Ana. **Vagas desapariciones**. Caracas: Grijalbo, 1995.

TORRES, Ana. **Viaje al poscomunismo**. Caracas: Eclipsidra, 2020.

TORRES, Ana. **Dioramas.** Caracas: Montoyeditor, 2021.

ZANETTI, Susana. Memoria y memorial en: *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres. *In:* **Revista Iberoamericana**: Universidad de Pittsburgh, v. LXXI, n. 210, janeiro-março, 2005, p.189-201.

CAPÍTULO 22

Experiências psiconautas na literatura de ficção científica venezuelana do século XXI

Carlos Guillermo Casanova

A viagem é o desdobramento da temporalidade no horizonte do espaço e esse desdobramento é a própria possibilidade da vida mesma.
– Víctor Bravo, 1987.

A imaginação é uma viagem. Nós viajamos para o país das imagens. É um país infinito e inesgotável. Essa viagem é feita nas profundezas da nossa intimidade, ela é uma ação solitária, única e original. Ao longo do sendeiro, somos apresentados com imagens que não vemos, mas as sentimos e as vivemos.
– Mónica Torres, 2008.

1 Preliminar: o caminho da viagem

A viagem é um fenômeno de profundas ressonâncias simbólicas. Ela nos permite traçar trajetos a lugares onde se conserva uma ideia de vida feliz, esperançosa e perfeita. Além disso, remete a experiências tormentosas e nefastas, nas quais se podem encontrar mundos-outros, cheios de monstros e criaturas do mal (Bravo, 1987). A viagem, de qualquer modo, é a experimentação de peripécias com profusa significação ontológica.

Além disso, a viagem é um fato próprio do ato literário (e artístico). Funciona como um motivo para a produção e colisão das personagens com diferentes cenários, onde encontram outras personagens com experiências que evocam um novo modo para definir a realidade.

DOI: 10.29327/5418815.1-22

Isto acontece através do deslocamento, como uma necessidade humana (Albuquerque-García, 2011). Por essa razão, a viagem tem-se tornado numa das linhas discursivas mais relevantes da ficção científica mundial, porque ela nos fez alcançar geografias cósmicas, virtualmente inacessíveis para mostrar a condição humana atual. Este fato tem implicações existenciais quanto ao que somos como espécie ou para onde estamos indo além de nossas fronteiras geográficas.

Nós, como seres humanos, desejamos encontrar – fora, no cosmos – outros que sejam semelhantes. Igualmente, nesse trajeto cósmico ficcional se mapeiam repúblicas, ideais com desenhos tecnológicos de ponta, se criam fórmulas genéticas inovadoras, percebem-se sujeitos com habilidades sobre-humanas, além de seguir denunciando desigualdades sociais a partir dos entes do poder que exercitam a dialética dominador/dominado, sem importar como é o rosto dos implicados ou qual é o planeta onde eles moram ou nasceram. Estas são as caraterísticas comuns de uma literatura de ficção científica, pelo menos a mais comercial.

2 Experiências psiconautas: o reino da mente

A *viagem* não é só um deslocamento físico, também pode ser um fato psicológico. Ou seja, acontecem outros tipos de movimentos, nos quais a imaginação é fundamental. Por isso, a viagem pode ser entendida como um trajeto ao mundo

interior (do eu / do sujeito), que remete a experiências de (auto) conhecimento (Bravo, 1987), quando uma pessoa (re)descobre algo que está em busca (seja consciente ou inconscientemente) e que poderia culminar com uma transformação ôntica.

Quando falamos dos deslocamentos a outras regiões não físicas, mas da própria consciência, nos referimos a uma experiência psiconauta: mudança para uma região abstrata, com leis de ação que não obedecem à lógica da vida acordada (Freud, 1948), por ter cenários, pessoas e vivências vinculadas com o ser, a inteligência, identidades e verdades (Huxley, 2015).

Esta viagem ao reino mental (*land of the mind*) começa quando as portas da percepção (Huxley, 2015) se abrem e o navegante da mente tem acesso a uma realidade-outra (mundo-outro), imbricada com o mundo real ou o *reino autêntico* (mundo-este), enquanto se visualizam aspectos não perceptíveis durante a vida cotidiana.

O termo psiconauta principalmente refere-se ao processo de navegação mental, que é realizado com o consumo de substâncias enteogénicas ou psicoativas, que estimulam o ato psicodélico. Mas, a mergulha de opiáceos não é o único método para vivenciar uma experiência psiconauta, que recusa a consciência diurna. Os exercícios espirituais, baseados na (auto)hipnoses, a meditação, as orações, os cânticos, têm permitido às comunidades mais reflexivas, como os xamãs, os budistas, os taoístas, os médicos empíricos, entre outros, poder explorar e mapear esse cosmos interior. Da mesma forma, a febre corporal ou o momento prévio à morte podem iniciar a referida experiência náutica.

O propósito deste deslocamento não físico é explorar, mapear, ilustrar a forma como funciona nossa mente, qual é seu sentido – em linhas gerais – e como alguém pode atuar / controlar essas vivências particulares, na medida que as emoções são relevantes e se modificam "as qualidades da consciência" (Huxley, 2015).

Os diferentes "veículos da ebriedade", como os chama Ernst Jünger (2000), (re)significam o conceito de "realidade" (que segue a coerência, causação e linearidades das coisas e dos fenômenos), porquan-

to nossos horizontes de interpretação temporal/espacial (Gadamer, 1962) evaporam-se da racionalidade, quando acontece uma "fuga de sentido" (Ortiz-Osés, 1999), da que Víctor Bravo (1987) chama "a esfera do real". A partir desta experiência podemos falar de uma lógica psiconauta.

Cada um de nós, pelo mínimo, temos sido navegantes da mente, principalmente, durante o ato de sonhar. Este fenômeno é um método infalível para viver esta experiência e da qual, misteriosamente, temos pouco controle. Os processos oníricos, em palavras de Freud (1948), têm sua gênese em estímulos anímicos e são manifestações das forças psíquicas que, durante o dia, não podem ser desdobradas com liberdade. A natureza fragmentária daqueles pode ser decodificada como outros produtos da psique, porque revelam a linguagem oculta do eu inconsciente e substituem os pensamentos do eu consciente, censurados pela afetividade.

Em contraste com estas ideias, Jung (1991) acredita que os processos de formação onírica são uma expressão do inconsciente, sem serem feitos por aspectos arbitrários, sexuais ou encobertos. Por consequência, o ato onírico é uma atividade psicológica de importante valor semântico que condiciona o ânimo do indivíduo. Os sonhos, por causa de seu caráter vago, têm qualidades equívocas, que a interpretação precisa revelar para não mostrar somente sua língua (direita ou simbólica), mas também para expandir a compreensão ontológica da mesma pessoa.

Em vez disso, baseado em Bachelard (1982), a viagem até outras regiões mentais pode acontecer durante o devaneio (uns dos modos das experiências psiconautas), porque a mente pode adquirir uma consciência sonhadora ou ser cogito sonhador: pessoa que experimenta o trânsito do devaneio com consciência de seus atos. Então, o

onironauta tem a capacidade de se reconhecer sensorialmente, afirmar sua identidade e pode errar, decidir e vincular-se com as formações oníricas.

De acordo com estas abordagens, a viagem até o reino mental, mediante veículos psiconáuticos, e que propicia o "desvelamento do autêntico eu" (em termos psicanalíticos), corresponde a um fenômeno da psicologia profunda, porque permite descobrir verdades inatas do sujeito pós-moderno (Sloterdijk, 2000). Este sujeito tem uma marca de solidão insuperável, devido aos processos históricos, psicológicos e culturais que o definem frente a seu mundo.

Da mesma maneira, o círculo psiconauta (Sloterdijk, 2000) é uma metáfora que explica a oscilação entre a racionalidade cientificista e a irracionalidade (entendida como as emoções, paixões). Dois elementos antagônicos e "co-implicativos" (Ortiz-Osés, 2009) para nosso olhar pós-moderno (Apolo/Dionísio). Nesse sentido, navegar até si (*self*) implica o acordar da inteligência, desde uma aproximação ontológica e hermenêutica, quando incentiva a iluminação, por causa da aurora do próprio ser, ao ser capaz de discernir. Esse ato de discernimento, *per se*, constitui uma viagem.

Com este mapa temático, serão considerados os veículos psiconautas que causam ebriedade, alteram a consciência, assim como os próprios da mente e do próprio exercício escritural da ficção narrativa das histórias que foram escolhidas para nossa análise crítica. Isto é importante entendê-lo, porque a ficção científica, quando se apropria do uso dos diferentes aparelhos tecnológicos, funciona para abrir essas portas da percepção que nos leva a distintos reinos narrativos que traçam linhas discursivas que enunciam e denunciam realidades que enfrentamos (e seguiremos enfrentando) como espécie: ser-limite / ser-para-a-morte / ser-de-extinção / ser-matéria / ser-espírito.

3 Ficção científica e psiconauta: horizontes de encontro na literatura de ficção científica venezuelana do século XX

A ficção científica, como uma das facetas da fantasia, tem aberto as portas à infinidade de mundos-outros, nos quais se propõem hipóteses de vidas baseadas em teorias científicas-tecnológicas, que abarcam todas as ordens da existência. Mediante o uso de dispositivos criados com artifícios científicos antes do tempo atual, este gênero expõe as implicações do devir humano, em relação com morar/existir num planeta que fica sumido das dinâmicas sociais futuristas, as quais vão encaminhadas a uma era tecnológica avançada.

A viagem ao reino metal, a partir dos veículos psiconautas, pode expandir a percepção do navegante-personagem. Em outras palavras, quando podemos atravessar os portões de sua própria psique, podemos experimentar a existência posterior à morte física (Jung, 1991), além disso, podemos acessar a universos com suas próprias leis, como: o mundo quântico, mundo onírico, mundo de espelho, universo de bolso, planos astrais, enfim, diversidades de universos-outros, alternativos, com linhas de tempo diferentes às nossas realidades. Estes fenômenos psiconáuticos têm sido propostos teoricamente pela física quântica, assim como têm sido intuídos pelas tradições religiosas e filosóficas do mundo inteiro (Spavieri, 2005).

A ficção científica que se escreve na Venezuela e na América Latina compartilham tópicos discursivos com à anglo-saxã, quando expõe problemáticas socioculturais de suas regiões. Porém, nossa ficção científica evidencia aspectos mais acentuados da fantasia que lhe dão um caráter híbrido único (Kurlat Arles, 2010), com seu registro de linguagem, orientação temática e personagens não comuns para uma ficção científica mais mediática.

A partir deste momento, estudaremos alguns contos de Jorge de Abreu, Susana Sussmann e Ronald Delgado, representantes da literatura de ficção científica venezuelana do século XXI, para entender como essas portas da percepção têm sido abertas e conduzem ao leitor por diversos cenários narrativos, onde as personagens podem visualizar questões não perceptíveis na sua vida cotidiana, por meio do papel determinante do gênero.

A viagem mental é, em consequência, uma experiência de transformação para os navegantes-personagens destes contos, devido às implicações com: a vida, a morte, a consciência, a mesmidade/alteridade. Cada um dos psiconautas dos contos escolhidos navegam estados de consciência alternos, nos que o devaneio, a realidade degradada com outras e os entre lugares são parte das "peripécias de significação ontológica" (Bravo, 1987).

Neste sentido, para esquematizar a análise, cada conto é organizado com o método ou *veículo psíquico*, onde se desenvolve essa lógica operacional psiconauta. Estes três métodos são: (a) veículos lisérgicos, (b) veículo portal e (c) veículo onírico. Deste último método de viagem, temos duas subdivisões: (a) veículo do devaneio, propriamente dito (no que se experimenta o estado de dormir) e (b) veículo de onirismo (no que na realidade – o mundo-este – fica confuso com o sonho – mundos-outros). Teríamos falado de realidades narrativas degradadas com outras realidades narrativas em simultâneo.

4 Veículos lisérgicos

O caminho da viagem que nos leva ao reino mental, através do uso de substâncias alucinógenas (conhecidas como plantas sagradas ou bebida dos deuses), se podem visualizar nos contos "Quiero vivir"

e “Confesiones de un ebrio”, de Susana Sussmann e Jorge de Abreu, respectivamente, os quais narram as possibilidades de encontrar vidas alternativas ou passadas em mundos-outros, mediante as experiências psiconautas.

A partir da viagem psíquica dos personagens destes contos, o horizonte de interpretação temporal e espacial (Gadamer, 1962) é governado por uma lógica narrativa subjetiva dos narradores, que permeiam cada história com uma intensidade que causa efeitos sensoriais no leitor.

No conto “Quiero vivir” (2005), o trajeto psiconauta do protagonista – que inicia com o uso de opiáceos, como parte de um ritual comum das comunidades primigênias – acontece quando um xamã lhe apresenta o “aterrorizante mundo de feitiçaria”, e “com o pretexto do peiote e cogumelos”, a viagem conduz a ele por horizontes inusitados, nos quais a morte e a vida jogam essa co-implicação de contrários (Ortiz-Osés, 2009).

O narrador experimenta as alteridades (mulher / homem; menino / idoso) e as diferentes mortes nessas alternativas de existência: morre no ventre da mãe, em um acidente de trânsito, por causa do envenenamento, no ato suicida, também uma vida luxuriosa deteriorou seu corpo, entre outras vivências que lhe lembraram o verdadeiro sentido da vida, como um fato de imortalidade. Ele morreu quantas vezes pudesse experimentar ser outros-eu, em corpos estranhos e em distâncias tão distantes de onde

estava (a cabana xamânica). Este ato implica o despertar da consciência dialética, da que Fericgla (1998) faz referência, pois, apesar de ficar fragmentada em outras consciências, a consciência mesma é capaz de reconhecer a mesmidade/alteridade: eu/outros, enquanto continuava com vida, após morrer em outras corporeidades:

> Consegui morrer sem morrer [...]. Eu vi a fonte da vida e da consciência, a origem de toda a energia vital do universo. Ela é mais escura que a noite mais sombria [...]. Quando tudo parecia perdido, eu consegui reunir, novamente, os fragmentos da minha consciência [e eu a] guardo a partir daquele dia. Mas, não sou livre, nem poderoso, nem feliz. Sem poder evitá-lo, sou atraído pelos casulos em expansão daqueles seres que vão morrer (Sussmann, 2005).[1]

Esse caminho psiconauta adquire maior ressonância literária quando o narrador fissura a quarta parede e apela por um vínculo psíquico com a autora do relato (a própria Susana). Isto remete a uma experiência de (auto)conhecimento (Bravo, 1987) e (re)descobrimento do que ele estava em busca e que acaba com sua transformação ôntica. Ele, e ela, são criadores, são leitores e são partícipes do fato narrativo psiconauta: "Nestes momentos, estou compartilhando os últimos instantes de vida de uma mulher. Ignoro como ela morrerá, como nós vamos morrer. Também, não sei quando acontecerá, mas o momento final está perto. Ela é escritora, como eu fui em vida" (Sussmann, 2005).

Em "Confesiones de un ebrio" de Jorge de Abreu (2004), o veículo lisérgico que dá início à exploração psiconauta é a *cerveja*, a qual assegura a visualização de ocasiões aparentemente reais, verossímeis, embora esteja sob o halo da inverossimilhança. Em um ambiente industrial extraplanetário, um sujeito se entrega às paixões dionisíacas, à medida que começa a descrever suas impressões sobre um neandertal extraterrestre que está no bar onde ele estava também bebendo.

Por meio da bebida dos deuses em seu organismo, a navegação mental se intensifica. A consciência do personagem começa a criar / mentir / quebrar a esfera do real (Bravo, 1987). Surge uma fuga de

1 Os textos citados sem número de páginas foram tirados de revistas *on-line* sem numeração.

sentido, que Ortiz-Osés (1999) faz referência, quando as formas, as noções da realidade perdem coerência, como o personagem enuncia:

> [O extraterrestre] não era tão alto, mas quando estou bêbado, tudo vira de cabeça para baixo, o pequeno fica maior e o enorme fica menor, embora às vezes aconteça o oposto. Geralmente, meus olhos se confundem com a luz, e as formas que estão em movimento, é quando o mundo começa a girar e minha mente fica um pouco louca. Os objetos começam a emitir brilhos anômalos (Abreu, 2004).

O veículo de ebriedade tem desfocado as fronteiras e causam no personagem um processo psicológico profundo tão transcendental, que ele pode visualizar imagens com simbolismos sagrados, que remetem a um nível de experiência metafísica superior, quando muda todas as formas e convicções do macaco extraterrestre:

> E eu vi... e parecia um macaco inteligente, mais que um macaco. Era algo novo, alguém novo, alguém diferente. E o vi novamente e vi outro-ser na porta, um com forma, mas, ao mesmo tempo, sem ela, como uma lesma etérea. E eu o vi novamente e ele era diferente, quase angelical [...]. E embora ele não tenha boca. Ele me sorriu, sorriu e sorriu de novo. E eu sorri para ele [...] e só vi o Cro-Magnon – homem – extraterrestre – divindade, e vi que ele ficava cercado por uma aura e ouvi os murmúrios do vento, da água e o som reconfortante do silêncio dos vazios estelares. E vi o rosto dele e não o vi... (Abreu, 2004).

Como as visões do mundo (Ortiz-Osés, 1999) do personagem se alteraram durante este evento de ebriedade, ele entrou em um *mundo-outro* (uma realidade diferente) de profusa significação sagrada. Neste sentido, o fato psiconauta é uma garantia para ele ter uma possibilidade de conseguir outro nível de existência (pelo menos de forma momentânea), na medida que evoca um conhecimento sobre o ser, a inteligência, a identidade e a verdade, de importância humana (Huxley, 2015).

5 Veículos portais: vida/morte

Como a viagem tem profundas ressonâncias simbólicas (Kripper, 2015), é válido afirmar que o fato psiconauta estabelece correspondências com nossos mecanismos de abstração, para conceituar / vivenciar algo impossível em nossa vida desperta. Uma destas noções é a *morte*, entendida não só como uma culminação orgânica, mas como metáfora revestida de conotações de transformação psíquica, corporal e espiritual (Carse, 1987). Por isso, durante o minúsculo segundo em que a *vida* e a *morte* se vão encontrar, acontece um fenômeno que abre um portal divisório entre ambos estados.

No conto "Mar de oxígeno" de Jorge de Abreu (2005), quando o protagonista está à beira da morte (ou seja, no vazio cósmico da morte), começa sua finalização corporal para alcançar uma transformação psíquica (Jung, 1991). Isto acontece depois que sua espaçonave (Fajardo III) teve um acidente em uma região indefinida do cosmos e seu companheiro de viagem morrera. Esta viagem de morte é vestida com imagens de emoção profusa, que movem o personagem a um lugar-outro, com suas próprias representações, cenários, pessoas e vivências (Huxley, 2015). Sua experiência psiconauta, que acaba com seu ciclo de vida no plano físico (o espaço sideral), é sintetizado no conto da seguinte forma:

> Lá fora estava frio, ele podia ver a geada em uma fina película de fractais brilhantes no chão áspero [...]. Ele lembrou dos bolos da sua mãe. O ar puro do campo durante uma viagem de infância. As árvores se sobrepunham no horizonte da terra vermelha, emanando oxigênio [...]. O oxigênio borbulhante, como soda, pingava nas folhas. [...] Ele tossiu exausto. Sentiu como seus pulmões ardiam e flutuava sobre o penhasco, roçou contra Magnusson em órbita e fugiu em busca de um planeta com oxigênio (Abreu, 2005).

Quando este personagem cruza o limiar vida-morte, as pulsões de Eros e Tânatos lutam por ganhar dominância em sua consciência. Este jogo psicológico permite a personificação dessas pulsões como imagens arquetípicas (JUNG, 1991), vinculadas com as feições do personagem. Isto também acontece no conto "Brabante" (2009), de Jorge de Abreu, porque na projeção de uma identidade segunda, no reino mental, faz que o Leonardo – uma pessoa acamada por causa de uma doença – ganhe uma consciência diferente, de Richard Brabante, músico paladino que empunha sua espada e luta contra cavaleiros em lugares inóspitos, mas eles ficam perto da cama onde Leonardo descansava.

O arquétipo do guerreiro (como símbolo de Eros) manifesta-se pela formação de outro-eu, quem é vital, ctônico, poderoso, a diferença do sujeito real, está doente, é uma barata, quase nada, deitado em um quarto de hospital e está deixando de ser/estar no *mundo-este* (porque ele se entrega à pulsão de Tânatos), o caminho da expiração corporal se funde com a representação de imagens que significam vida: Richard Brabante.

A dinâmica co-implicativa – existência simultânea de opostos, (Ortiz-Osés, 2009) – corresponde perfeitamente à metáfora do "círculo psiconauta" (Sloterdijk, 2000), uma vez que é apreciada a oscilação entre emoção/razão, Apolo/Dionísio, vida/morte, realidade/fantasia, que culmina na revelação do eu-autêntico do personagem:

> Seu nome verdadeiro era Leonardo, seu nome fictício era Richard Brabante; sua realidade era uma borboleta de feltro preto, ligada ao papel de parede de um quarto de doente [...]. Richard Brabante soltou um grito feroz na voz de uma orquestra heroica [...]. Leonardo cospe sangue [que] escorrega das comissuras dos lábios e desenha meandros no seu rosto; uma forte dor no peito o deixa rígido.

> Os olhos de Leonardo, frios como cristal, olham as elipses, as parábolas, as ondas e as sinusoides, adotados pelo teto de doze metros quadrados, enquanto ele afunda nas profundezas de sua cama e sua mente mergulha na obscuridade aromática da noite. À distância, trazida pelas garças-reais, pode se ouvir a valsa ácida de Richard Brabante (Abreu, 2009).

Se o inconsciente de uma pessoa guarda o segredo por trás da morte, como Jung (1991) teoriza, significa que também possui a representação imaginária dessa dimensão metafísica, porque a psique, quando está ativada pela força energética (em termos psicanalíticos), abre as janelas do possível e comunica o que acontece nesses planos, projetados em imagens de conteúdo simbólico/arquetípico. Então, o ato de morte pode ser entendido como: harmonia, extinção, ressurreição, reencarnação, suicídio, decadência, separação, salvação ou niilismo (Carse, 1987), conceitos arraigados nos imaginários coletivos da humanidade.

6 Veículo onírico: o devaneio

Durante uma viagem onírica, transitamos espaços alternativos, temos novas experiências e decorremos tempos bizarros, que nos dão uma diferente interpretação de quem somos, quem fomos e que seremos, em termos ontológicos. Isto acontece porque a experiência *onironauta* tem sua evolução num cenário que libera o sujeito da realidade, no entanto, seu estado anímico estabelece um vínculo entre o pensamento e as imagens percebidas ali (Freud, 1948).

No conto "Segunda Fundación" de Jorge de Abreu (2008), esta experiência trabalha como um veículo imediato para o desvelamento do caráter identitário. Em umas das muitas instâncias narrativas

paralelas, um Asimov-personagem tem um despertar psíquico num quarto futurista. Percebe um robô na frente dele, que lhe apresenta Trantor (planeta/república). Por uns instantes, este Asimov aprecia a glória desse mundo-narrativo-outro, o qual representa um projeto humano de abertura e plenitude do ser. Esse cenário onírico, então, funciona como um "exílio positivo" (Cruz *apud* Ortiz-Osés, 2006). Está de mais falar sobre o vínculo intertextual com a "Série da Fundação" do Asimov-escritor:

> – Desejo que seu longo sonho tenha sido agradável. Bem-vindo ao Trantor – diz o estranho.
> – Trantor?
> – Sim, sou eu. Eu serei seu guia; deixe-me apresentar: R. Daneel Olivaw, estou à sua disposição.
> Isaac Asimov se levanta e se aproxima com prazer para ver, pela primeira vez, a cidade sem fim, sob as enormes cavernas de aço (Abreu, 2008).

No conto "La tierra del cielo sin sol" de Ronald Delgado (2012), a viagem psíquica acontece num mundo que quebra as pontes da realidade e fantasia. O narrador (Quaerö) tenta- se definir a si mesmo, na medida que define o lugar onde fica acordado (ou sob o aparente estar acordado). Embora, quando pretende procurar uma significação relevante a sua existência, reconhece que, em efeito, não só está numa exploração onironauta, mas também ele está ligado para ela:

> Imediatamente, eu pensei que era tudo um sonho [...]. Tentando entender minha presença naquele lugar curioso, olhei para minhas mãos. Contra o fundo surreal, elas ficavam cinzentas e sem graça. Além disso, as calças escuras e o casaco preto liso que eu usava pareciam emanar ondas invisíveis que tornavam opacas todas as superfícies que encontravam. Que leis estranhas governavam aquele mundo! Pensei (Delgado, 2012, p. 56-57).

Este processo de reconhecimento onírico, por causa da intervenção da mente consciente, o faz questionar a perda de sua identidade, porque ele está desenraizado da zona feliz onde ele foi rasgado – o mundo referencial do que ele acredita tem vindo, quando entende quais são as coordenadas futuristas, extraplanetárias e bizarras onde ele fica nesse instante. Este efeito de caída é afirmado por Quaerö nas seguintes palavras:

> Minha mente estava em branco. Ela não sabia o meu nome ou não conseguia lembrá-lo. Algumas lembranças confusas agitavam na minha cabeça, mas eram todas cenas isoladas e dispersas [...]. Tentei colocar meus pensamentos em ordem e procurar alguma referência ao meu passado, ao meu lugar no mundo, mas o esforço foi em vão. Além de situações e eventos estranhos que pareciam sonhos, não pude justificar minha existência (Delgado, 2012, p. 58).

Esse exílio negativo o faz duvidar de sua permanência. Ele não pode dizer se sobreviverá às aventuras que o aguardam naquela experiência psiconauta, na qual ele precisa ajudar Baelú, uma jovem muito bonita presa no espaço inicial da narração. O que Quaerö descobre, ao percorrer o planeta do céu sem sol, é que ele mesmo é uma produção narrativa-onírica, criado por um autor ausente que o abandonou desde a sua criação naquele labirinto narrativo-onírico, onde nunca ele encontrará um centro ou periferia de possibilidades, nem jamais saberá qual é o propósito de sua existência narrativa (*Thélos*). Isso é confirmado pelo taxista-oráculo (Sophron), outro personagem preso ali, cujo objetivo é saber tudo:

> [...] você, Quaerö. Você é o protagonista de sua própria história... E você é interessante. Embora, não deram para você um passado ou não pensaram no seu passado. Mas fizeram de você um ser racional, sempre procurando respostas satisfatórias. Por esse motivo, é tão difícil para

> você me entender, entender o que estou dizendo [...]. Infelizmente, sua história, seu enredo, não chegou a nada. Então, você apareceu aqui e sempre ficará aqui, a menos que... o autor retome sua história, se interesse por você novamente e acabe a história de você. (Delgado, 2012, p. 78-79).

Conforme a proposta de Bachelard (1982), Quaerö atua como "cogito sonhador", porque fica ligado às imagens oníricas, entretanto se reconhece como um membro chave do fenômeno. Esta dinâmica náutica está coberta de um halo de mistério e, na medida que se evapora, Quaerö confirma que ele nunca foi parte do entorno desperto, mas sempre esteve fazendo uma viagem cíclica a esse reino onírico-narrativo:

> –Não pode ser verdade, Sophron. Tudo isto, você e eu – acenei minhas mãos no ar –tudo é fantástico demais. As cores, os aromas, as sensações...
>
> –Todos eles são reais para os que moramos aqui. As paisagens que você viu, e muitas outras que você conhecerá, variam em beleza e profundidade, assim como a descrição mesma que as criou. Obviamente, ideias ruins, parágrafos confusos ou personalidades mal construídas também habitam aqui. Este mundo é vasto, e você talvez nunca o conheça tudo (Delgado, 2012, p. 79).

A implicação simbólica do fenômeno do devaneio depende da lógica co-implicativa das categorias opostas: morte/vida, eu/outros, consciência/inconsciência. Essa correspondência é garante da integridade dos personagens em termos de seu desenvolvimento narrativo. A presença da dimensão onírica do símbolo confere a estes contos uma forte carga evocativa e versátil sobre a psique, as emoções e o espírito.

7 Veículo onírico: onirismo

O onirismo é um estado particular, porque a realidade (mundo-este) se degrada com a irrealidade (mundos-outros), a partir de uma lógica de símbolos oníricos que não permite saber quais são os limites entre ambos estados. Então, o onirismo faz possível a transposição de realidades, em adição às transferências de consciência, por causa de atos psiconáuticos.

"Deus Ex Machina" e "El juego de los dioses" de Ronald Delgado (2012), são evidências de uma narrativa de ficção científica mais enraizada com o gênero, quando usa artefatos tecnológicos, projeções holográficas, laboratórios futuristas – onde se segue discutindo propostas de mecânica quântica, para debater o significado da energia, a existência, além da presença de entes com consciência superior à consciência humana.

Os personagens-cientistas ("Deus Ex Machina") e os personagens-deuses ("El juego de los dioses") questionam o papel da existência humana no plano material. Para isso, as narrações recorrem aos avances tecnológicos para: (a) estudar/manipular a realidade, portanto, a história da espécie humana no mesmo laboratório onde eles estão trabalhando; (b) brincar com o cosmos (como tabuleiro de xadrez), cuja história também pode ser manipulada, segundo os desejos ou caprichos dessas consciências superiores, porque são capazes de mudar a esfera do real (Bravo, 1987).

A dinâmica narrativa revela personagens que têm sido impregnados e transpostos em realidades psíquicas que escapam do seu ser verdadeiro. Em "Deus Ex Machina", os cientistas descobriram que eles podem alterar a geografia terrestre: o norte é trocado pelo sul, e modificam a história humana até agora. Só que esse ato eventualmen-

te acaba se deteriorando quando também descobrem que eles mesmos moram no microcosmos (de um cosmos mais incólume), onde outros entes, considerados superiores, estão trocando a história deles de igual maneira. O diretor desse laboratório, chamado Jesus Cristo, chega ao laboratório e, com raiva, tenta parar aqueles dois pequenos seres em seus experimentos divinos:

> A América do Sul permaneceu inerte ao norte relativo do planeta [...]. O nível do mar mudou e grande parte da silhueta original das ilhas maiores daquele lado do mundo tem desaparecido.
>
> A Terra, o planeta real, teve as mesmas mudanças que a simulação com a qual Maxmilaim e Crador estavam jogando.
>
> –Quem é quem...? – O cientista balbucio, tremendo – O quem é você?
>
> –Jesus Cristo! – Respondeu o cavaleiro, num tom de evidente raiva (Delgado, 2012, p. 41).

Essa abordagem literária está em sintonia com as teorias atuais da geometria fractal, além da repetição e a ideia de um reino quântico (Spavieri, 2005), se admitimos que o cosmos do qual esse Jesus Cristo vem é um universo superior que possui próprias regras físicas e que, dentro desse universo-superior, se acha o nosso universo-inferior. A imagem das bonecas russas são a metáfora perfeita para ilustrar este universo: sempre faz um universo menor em um universo maior – infinitamente.

Em "El juego de los dioses", por outro lado, falamos de uma repetição ou prolongamento da consciência, através de veículos psiconautas que simulam a realidade. Os dois protagonistas começam como divindades que brincam para criar um cosmos a partir de uma grande explosão energética, a qual detona o desenvolvimento de pequenas consciências em diferentes regiões desse painel cósmico. Agora, esses

deuses deixaram seu papel de criadores e acabaram transferindo sua consciência para alguns corpos dos personagens em seu próprio jogo cósmico.

Esse deslocamento psíquico oferece uma (re)significação do conceito de realidade (Jünger, 2000) dos protagonistas, porque permite ao leitor interrogar: eles eram realmente deuses? Ou eram personagens que simplesmente tinham uma experiência onironauta compartilhada por algum aparato no laboratório onde estavam quando acordaram? A conclusão da história deixa em aberto esse horizonte de interpretação:

> Amanda, analisando as palavras de seu companheiro, ficou em silêncio por alguns segundos.
>
> –O jogo dos deuses? – Perguntou a médica, com os olhos fixos no seu colega.
>
> Aníbal virou um pouco a cabeça e levantou uma sobrancelha [...]. Você acredita que é suficiente entender e manipular as regras desse jogo, para resolver todos os problemas de nossa espécie?
>
> O médico suspirou, virou sua cabeça lentamente e olhou mais uma vez para os números e equações nas telas. Mergulhados em um profundo silêncio, os cientistas repentinamente se sentiram como piões naquele grande jogo (Delgado, 2012, p. 54-55).

As experiências psiconautas nos contos estudados permitem criar um mapa assertivo das capacidades humanas, em termos de seu poder inventivo, vinculado à mente, a imaginação e as emoções, através de viagens a cenários únicos que revelam outras instâncias de existência no mundo, nas quais aumenta o próprio limite humano para conhecer e decifrar os enigmas que sempre nos interessa conhecer.

8 Epílogo: o final da viagem?

A viagem equivale ao símbolo, ao desejo, a uma necessidade vital humana e a um processo de descobrimento dos aspectos relacionados ao ser e a tudo o que o rodeia (Giardinelli, 2001). Embora, acima de tudo, a viagem constitua um arquétipo em si. E é experimentada de diferentes maneiras, em diferentes modos e segue revelando as preocupações que todos os seres humanos compartilhamos: o imperativo de encontrar o outro, aquilo que é diferente.

O estudo das experiências psiconautas nos contos de ficção científica venezuelana escolhidos e, por extensão, na ficção científica universal, propicia delinear um quadro de análise não apenas psicológico do ato em si, mas também antropológico, sociológico e cultural, porque se refere a reminiscências de construções culturais com seus próprios códigos e valores, com a finalidade de entender como podemos controlar o nosso destino e mergulhar nas profundezas de nossa consciência dialógica (Fericgla, 1998), na capacidade de imaginar e criar mundos-outros (Bravo, 1987).

Referências

ALBORNOZ, José Hernán. **Diccionario de filosofía**. Caracas: Vadell, 2011.

ALBURQUEQUE-GARCÍA, Alberto. El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género. *In:* **Revista de Literatura**, LXXIII, n. 145, p. 15-34, 2011.

ABREU, Jorge de. Confesiones de un ebrio. *In:* **Axxón, Revista de Ciencia-Ficción**, n. 142, 2004.

ABREU, Jorge de. Mar de oxígeno. *In:* **Axxón, Revista de Ciencia-Ficción**, n. 151, 2005.

ABREU, Jorge de. Segunda fundación. *In:* ***Químicamente Impuro*** [Blog en línea]. 2008.

ABREU, Jorge de. Brabante. *In:* **Letralia**, a. XIII, n. 202, 2009.

BACHELARD, Gastón. **La poética de la ensoñación**. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiales**. Buenos Aires: Ediciones del Beleño, 1958.

BRAVO, Víctor. **Los poderes de la ficción**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.

CARSE, James. **Muerte y existencia:** una historia conceptual de la mortalidad humana. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

DELGADO, Ronald. **La tierra del cielo sin sol**. Caracas, 2012.

FERICGLA, Josep. **Al trasluz de la ayahuasca**. *Cognición, oniromancia y consciencias alternativas.* Barcelona, España: La Liebre de Marzo, 1997.

FERICGLA, Josep. **El chamanismo a revisión**. De las vías extáticas de curación y adaptación al internet. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Madri: Biblioteca Nueva, 1948.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y método**. Salamanca: Sígueme, 1962.

GIARDINELLI, Mempo. **El viaje**: en la literatura como en la vida. Palestra ministrada no Congresso Alejandro von Humboldt, California: Universidad Estatal de Humboldt, 2001.

HUXLEY, Aldous. **Brave New World**. Stockholm: The Continental Book, 1943.

HUXLEY, Aldous. **Las puertas de la percepción**. Bogotá: Debolsillo: Peguin Random House, 2015.

JUNG, Carl Gustav. **Recuerdos, sueños, pensamientos**. Barcelona, España: Seix Barral, 1991.

JÜNGER, Ernst. **Acercamientos. Drogas y ebriedad**. Barcelona, España: Tusquest Editores, 2000.

KRIPPER, Agustín. **La noción de resonancia en Lacan**: antes de la doctrina del significante. VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2015.

KURLAT ARES, Silvia. La ciencia ficción en América Latina: mitología experimental y lo que vendrá. *In:* **Revista Iberoamericana**, v. LXXVIII, n. 238-239, 2010, p. 15-22.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. **Cuestiones fronterizas**. Una filosofía simbólica. Barcelona, España: Antrophos, 1999.

ORTIZ-OSÉS, Andrés.**Visiones del mundo**: interpretaciones del sentido. Deusto: Universidad de Deusto, 2009.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **O processo grupal**. São Paulo: Martin Fontes, 2005.

PRIETO, Melquíades. **Diccionario de la mitología mundial**. 6 ed. Madri: Biblioteca Edaf, 2005.

SPAVIERI, Gianfranco. **Los fragmentos del arco iris.** El mito de la física. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. **El pensador en escena**. El materialismo de Nietzsche. Valencia, España: Pre-Textos, 2000.

SUSSMANN, Susana. Quiero vivir. *In:* **Axxón, Revista de Ciencia-Ficción**, n. 153, 2005.

TORRES, Mónica**.** ***La imaginación vertical en la poesía de Ramos Sucre***. 2008. Tese (Mestrado) – Curso de Letras. Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 2008.

VILLALOBOS, Magaly. **A puntadas**. Cuadernos de mitología griega y psicología arquetipal. Caracas: Tiqué, 2010.

CAPÍTULO 23

Os discursos migrantes e as fronteiras de papel (o caso venezuelano)

Gregory Zambrano

1 Introdução

Na Venezuela, durante a década dos anos 50 do século XX, ocorreu um intenso processo de mobilidade, tanto dentro do país como do exterior. Tudo foi devido a políticas expansionistas patrocinados pelo "Novo Ideal Nacional" que defendia a ditadura de Marcos Pérez Jiménez, e gerou uma forte migração que se tornou um fenômeno de consequências inegáveis para definir a configuração da nacionalidade moderna na Venezuela. Este estudo trata-se da condição de migrante, o problema da transterritorialidade e a noção de hibridação cultural a partir de dois romances de autores venezuelanos: *Zarandona* (2000) de Josu Landa (1953), que retratou o fenômeno da chegada da emigração basca à Venezuela nos anos 1950, e *Uma tarde com campanas* (2004), de Juan Carlos Méndez Guédez (1967) na qual explica as dificuldades de inserção dos emigrantes venezuelanos na Espanha.

O fenômeno da migração é um problema antigo. Tem sido vivido por um grupo de países em circunstâncias particulares, motivado por diversas rações, entre os mais frequentes: conflitos armados, perseguições políticas e ideológicas e, principalmente, por motivos econômicos.

1 Tradução: Jesús Arellano.

DOI: 10.29327/5418815.1-23

Para compreender este fenômeno é necessário levar em conta alguns aspectos que apresento a continuação: a) A condição do migrante: é o estado que define a nova ordem do sujeito que se desloca. Seus problemas, em um sentido amplo, nos permitem teorizar o problema da transterritorialidade. b) Hibridização cultural: é uma noção que ajuda a caracterizar o deslocamento e suas consequências, como um fenômeno complexo que vem se intensificando nos últimos anos.

2 Condição de migrante e hibridização cultural

Na Venezuela, durante a década de 50 do século XX foi aprofundado o intenso processo de mobilidade, tanto do interior do país até Caracas, a capital, como de alguns países estrangeiros: Portugal, Espanha e Itália, principalmente. O que tinha iniciado com reformas sociais e políticas, após a morte de Juan Vicente Gómez, em 1936, se intensificou com as linhas expansivas promovidas pelo "Novo Ideal Nacional" que defendia a ditadura de Marcos Pérez Jiménez, em 1952. O qual propicio uma forte migração que se tornou um fenômeno de consequências inegáveis para definir a formação da nacionalidade moderna na Venezuela. Embora seja verdade que o fenômeno migrante foi o causante de algum trauma devido à confusão e do estranhamento cultural, também propiciou mudanças complexas na situação socioeconômica, e transformou o sentido da cidadania.

A referencialidade literária tem nos permitido visualizar as formas como este fenômeno da migração transformou os espaços socioculturais em que envolvem giros linguísticos, conflitos de adaptação, fricções produzidas pelo intercâmbio cultural; da mesma forma, o fenômeno promoveu o surgimento de estruturas identitárias possibilitadas pela formação de novas famílias.

No presente estudo me ocupo de sustentar a análise deste problema, de maneira específica, em duas obras literárias contemporâneas de alta qualidade, escritas por autores venezuelanos. Ambos apresentam toda uma proposta problemática do fenômeno migrante. Nesse sentido tenho a intenção de focar brevemente o fenômeno migrante em *Zarandona* (2000) de Josu Landa (1953), que retrata fenômeno da chegada da migração basca à Venezuela no final dos anos 50 e *Una tarde con campanas* (2004) de Juan Carlos Méndez Guédez (1967) que mostra as dificuldades de inserção dos migrantes venezuelanos na Espanha. Ambas as obras possibilitam problematizar o aspecto migrante e compreender diversos registros sobre espacialidade, a língua e conflitos de inserção em novas realidades, marcadas pelo fenômeno do estranhamento.

3 O território e consciência de si

A inserção numa sociedade diferente daquela em que nasceu e cresceu, pressupõe contradições que residem na consciência de si que os sujeitos migrantes têm, e que serão constantemente revistas e reformuladas. Isso também pode ser entendido como uma possível causa da crise de identidade que costuma surgir em algum momento do processo de adaptação e inserção. Claro que a complexidade do fenômeno poderíamos perceber desde uma perspectiva que permite entender a assimilação ou uma forma de resistência que poderia ser explicada como um fenômeno de aculturação ou transculturação. Igualmente, poderia levar a uma intensificação do nacionalismo, que está em sintonia com a consciência de perda das possessões previas, ou gerar uma forma de pressão social que o leva assumir determinada conduta identitária.

Esse aspecto pode ser palpado na maneira como a língua literária estabelece um mecanismo que permite olhar tanto na superfície de sua estrutura como na sua profundidade semântica, os dramas humanos, os modos de representação de outros mundos, alternos e construídos de maneira nem sempre consciente. Portanto, contar histórias é necessário, relatar, assim como Paul Ricoeur aponta:

> Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda sua força, quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração (Ricoeur, 1994, p. 116).

Nesse sentido, as vicissitudes da migração se projetam na obra literária de forma diversa e complexa. No caso específico da Venezuela, existe um corpus literário abundante, principalmente romances, contos e poemários que mostram com diferentes graus de profundidade o fato mesmo da migração e os mundos construídos no novo cenário vital, o país de acolhida. Assim, a literatura mostra artisticamente as fronteiras como espaço simbólico, uma realidade que, embora faça parte da própria vida, adquire validade no papel. Como observou Óscar Rodríguez Ortiz:

> Os anos cinquenta do século XX, tão modernos com suas estradas, seus edifícios, uma maior influência do modo de vida norte-americano nos costumes e escolhas, são os ideais para quem vem de fora com bagagem cultural abordar o assunto e se tornar literatura[2] (Ortiz, 1995, p. 192).

Para essas notas vou me valer da noção de "condição migrante"

2 Los años cincuenta del siglo XX, tan modernos ellos con sus autopistas, sus edificios, una mayor influencia del modo de vida norteamericano en las costumbres y gustos son los ideales para que los venidos de afuera con bagaje cultural aborden el tema y lo conviertan en literatura.

desde a perspectiva oferecida por Walter Mignolo quando ele considera "um mapa no qual as conceituações regionais se encontram para dar conta da complexidade das interações do local e do global como lugares dialógicos para pensar desde e para pensar com" (Mignolo, 1996, 38)[3]. Nesta proposta reside o princípio enunciativo que situa um *locus* enunciativo que estabelece o ponto de partida da narração. Também a condição de migrante poderia se explicar atendendo às preocupações de Antonio Cornejo Polar quando se questiona sobre "se a condição de migrante funciona [...] como um locus enunciativo e se a partir daí é gerado algum uso mais ou menos diferenciado da linguagem que poderia remitir à constituição de um sujeito disgregado, difuso e heterogêneo: o sujeito migrante" (Polar, 1995, p. 104)[4].

É desde estas considerações que vou partir para articular o discurso a problematizar nos dois romances contemporâneos sobre o fenômeno migrante. O primeiro, *Zarandona de* Josu Landa (2000), desde a perspectiva da memória e da nostalgia e o segundo, *Una tarde con campanas*, de Juan Carlos Méndez Guédez (2004), desde a perspectiva da representação linguística.

4 *Zarandona*: a diáspora basca

O romance de Josu Landa é também o primeiro escrito por um venezuelano, sobre a diáspora basca devido ao franquismo; e é a história de uma "guerra que o regime de Franco não conseguiu aniqui-

3 "un mapa en el que las conceptualizaciones regionales se encuentran para dar cuenta de la complejidad de las interacciones de lo local y lo global como lugares dialógicos para pensar desde y pensar con".

4 "si la condición migrante funciona [...] como un locus enunciativo y si a partir de allí se genera un cierto uso más o menos diferenciado del lenguaje que podría remitir a la constitución de un sujeto disgregado, difuso y heterogéneo: el sujeto migrante".

lar" (Landa, 2000, p. 14)[5]. Paulino Zarandona, é um aldeão basco que chegou à Venezuela no início dos anos 1950; ele é um sobrevivente da Guerra Civil Espanhola. Dois anos após inserido no oriente da Venezuela, se encontra com seu compatriota Zuriñe, com quem casou por procuração[6] dois anos antes. Três filhos nascem do casamento: Imanol, Mikel e Ander. Como muitos outros imigrantes, se enfrenta as vicissitudes de trabalho duro empregado numa empresa de um de seus conterrâneos, e em seguida, começa a trabalhar como um mecânico para uma empresa de petróleo. Quando o filho mais velho tem oito anos, Zarandona envia toda a família para o País Basco para que as crianças aprendam sua língua materna, sejam educadas lá e conheçam o ambiente cultural de seus antepassados.

Paulino Zarandona também aguarda seu próprio retorno, pois sempre pensou que sua estadia na Venezuela será provisória, um exílio forçado que terminaria logo. Mas, como fala Mikel, narrador do romance, o projeto de Zarandona será frustrado: "Franco não caiu nem morreu no momento que devia e nós ficamos sem pai". Enquanto isso, para o velho Zarandona a imagem da terra é uma visão recorrente de sua própria subjetividade. No começo, esse "verdor onímodo das paisagens do País Basco"; aquelas imagens do mar, montanhas, rios e árvores, aquele "lugar agora é puro tempo" que se torna para ele ou constante na melancolia.

Com o retorno dos filhos, uma década depois, a família é reconstruída. Mas não por muito tempo. Os filhos vão para a universidade, longe da casa dos pais. Imanol, o mais velho, se rebela contra a autoridade de seu pai e vai embora. Zarandona continua a trabalhar

5 "guerrero que el franquismo no pudo aniquilar".

6 N. T. Tipo de casamento no qual um dos membros não está presente fisicamente.

com força, avança, constrói uma "casa grande" e vive os avatares do trabalho entre as carências e o sonho de progresso. Aspira e consegue devagar um ascenso social.

O romance é a história de Mikel, que além do anedótico, mergulha na personalidade do protagonista, constrói e reconstrói uma saga, e apresenta todos os detalhes de uma experiência existencial. A personalidade de Zarandona, aquele velho era capaz de tudo desde que:

> Sobreviveu a uma guerra de três anos à qual ingressou quando ele tinha quinze anos, desde [que] assumiu com dignidade a sua condição de vencido, desde que superou como poucos a humilhação dos trabalhos forçados e o serviço militar fascista e atravessou a poça sozinho e plantou toda a sementeira, tudo esse monte de nervo, de carne, de bolas mais bascas que a boina um Aitor ou cúpula de San Miguel[7] (Landa, 2000, p. 6).

Com essa apresentação do personagem, estamos prestes a ouvir sobre sua busca, seus caminhos, seus sucessos e seus fracassos. *Zarandona* é mais que a história de um aldeão basco, é mais que o canto de nostálgica ao lar perdido, é a luta de um homem fazendo seu destino com suas próprias mãos, em terras distantes; sonho de retorno e fortuna; em seguida, mostrar que nem a maldade, nem a morte, nem a miséria de seus opressores puderam-lhe vencer. Esta ilusão anima a vida daquele homem que se torna patriarca, que transfere usos e costumes de sua terra para outro que o acolhe; suas palavras lhe permitem retornar em seus próprios passos por médio da escrita de Mikel.

O narrador, enquanto escuta, é confessor, psicanalista, confiden-

7 sobrevivió a una guerra de tres años a la que ingresó cuando tenía quince, desde [que] asumió con sobrada dignidad su condición de vencido, desde que superó como pocos la humillación de los trabajos forzados y el servicio militar fascista y cruzó el Charco solo y sembró todo ese semillero, todo ese montón de nervio, de carne, de cojones más vascos que la boina de Aitor o la cumbre de San Miguel.

te e recebe o testemunho mais organizado das "histórias" que ouviu de forma fragmentada desde criança; agora tudo é verificado mediante a sua própria comparação dos fatos, os quais contrasta e ironiza. Este último recurso, compartilhado com o leitor, cria um disco alternativo que processa sistematicamente o que é contado; o repassa, o anota, o amplia sempre mantendo em estado de alerta ao leitor. Mikel escuta, registra, ordena, escreve.

O sonho da volta é, mais do que tudo, uma obsessão do velho patriarca que nunca deixou de calcular os passos até ao ponto de partida. Essa ideia o ataca já no final do romance, transformado em um sonho que tenta esclarecer, explicar, e que não é mais do que o retorno à infância (ao paraíso?) ou mais para trás, o retorno ao lar terrestre é também um retorno ao seio materno, o único lugar onde seria possível fechar o círculo. Este sonho também é, mas no sentido inverso, uma revelação; é a negação do retorno e da consciência não manifestada (mas intuída por Mikel) de seu passo precipitado em direção à morte; para o único lugar que é verdadeiramente amargo, ou apenas acompanhado de fantasmas e memórias.

Diante da guerra, a chegada de Franco ao poder a diáspora republicana, estamos testemunhando uma reflexão sobre o exílio. O que foi deixado para trás, o achado e o construído. A ideia de exílio implica, ainda para este fazendeiro, que segundo o narrador, não racionaliza, mas devem instinto, uma ruptura terrível, uma ferida que nunca vai cicatrizar:

> O exílio não é realmente um abandono do paraíso, mas sim uma fugida para diante com o paraíso nas costas em forma de memória e nostalgia, que tenta sempre se tornar uma realização do paraíso, em uma cadeia sem fim que aprisiona as almas das pessoas e de todos os povos do mundo, sendo um convite permanente à vontade de viver, mas tam-

bém à vontade de guerra[8] (Landa, 2000, p. 103).

Haverá sempre uma terra prometida, que motivou ao patriarca Moisés, mas também um limitante a vencer que irá ser a impossibilidade de achara-la. A terra prometida está além das opções da prisão, da miséria e da morte, devem então paraíso: "O verdadeiro paraíso é aquele que se adapta à fome, escravidão, pobreza e angústia que ficam para trás, tão perto quanto possível a essa região do nada que é o esquecimento" (Landa, 2000, p. 100)[9].

Em meio a essas circunstâncias difíceis, Zarandona renasce em seu reino: o reino da Zarandona, construído no calor da indústria do petróleo, era "muito deste mundo", onde o "suor torrencial e o sangue e a carne que foi espalhada em peças entre cábrea e balancins, na savana havia suor e sêmen e bile que foram espalhados no boteco e no bordel" (Lamda, 2000, p. 19)[10]. Era uma porção da Venezuela dos anos cinquenta no pequeno universo do imigrante, segmentada, mas deixava abertas as fendas pelas quais se podia olhar o resto do país, ou o que estava acontecendo nas grandes cidades no sincero processo de urbanização; cidades em transição, como as chamou William Niño Araque, que se resumem em uma "cidade sem esperança, uni-

8 El exilio no es realmente un abandono del paraíso, sino una fuga hacia delante con el paraíso a cuestas en forma de memoria y nostalgia del paraíso, que trata de pasar a ser realización del paraíso, en una cadena interminable que aprisiona las almas de la gente y de todos los pueblos del mundo, siendo una invitación permanente a la voluntad del vivir, pero también la voluntad de guerra.

9 "El paraíso verdadero es uno a la medida del hambre, la esclavitud, la pobreza y la angustia que van quedando atrás, lo más cerca posible de esa comarca de la nada que es el olvido".

10 "sudor torrencial y la sangre y la carne que se esparcía a trozos entre cabrias y balancines, en la sabana eran el sudor y el semen y la bilis que se ofrendaban en la taguara y el burdel".

da por imigrantes sem-terra e sem projeto" (Araque, 1995, p. 203)[11].

O problema da ditadura não é apenas a abjeção que se introjeta em um sistema de força que divide a nação entre aqueles que estão ainda dentro, em bandos opostos, adeptos e opositores; ou aqueles que têm de ir para o exílio e continuar de fora alimentando a esperança de mudança e da possibilidade de retorno. Uma ditadura também está se enraizando na Venezuela dos anos 1950, uma ditadura cívico-militar que também dividiu a nação, liderada por quem na história se chama "O caudilho cívico". Com o apoio ideológico de uma ditadura disfarçada de democracia, se impus o Novo Ideal Nacional, que mostrava sua melhor face para o exterior para atrair a imigração motivada pela miragem do progresso material, do povoamento e do crescimento das cidades em infraestrutura e serviços[12]. Durante o "perezjimenismo" a Venezuela experimentou um:

> *Construtivitis* que atingiu todo o território. Obras úteis e outras totalmente suntuárias e faraônicas foram erguidas. Entre as primeiras obras importantes realizadas conta-se o trabalho de infraestrutura e construção de moradias, escolas, hospitais e campos desportivos; no segundo, a maioria dos edifícios luxuosos de Caracas[13] (Portillo, 1986, p. 90).

Enquanto um setor importante da população tentava se salvar

11 ciudad desesperanzada que va unida de los inmigrantes sin tierra y sin proyecto.

12 O processo de urbanização da Venezuela, desenvolvido entre as ditaduras de Juan Vicente Gómez e de Marcos Pérez Jiménez é mostrado em detalhes no estudo de Juan José Martín Frechilla, *Planes, planos e proyectos para Venezuela: 1908 -1958 (Notas para una historia de la construcción del país)*, Universidade Central da Venezuela, Caracas, 1994. A incidência desse processo na literatura pode ser revisado no estudo de Isidoro Requena, *La memoria demistificadora (La novela venezolana durante el perezjimenismo)*, Universidade de Los Andes, Mérida, 1992.

13 "Constructivitis" que alcanzó a todo el territorio. Se levantaron obras útiles y otras completamente suntuarias y faraónicas. Entre las primeras se cuenta la importante labor emprendida en cuanto a la infraestructura y la construcción de viviendas, escuelas, hospitales y campos deportivos; dentro de las segundas la mayoría de las edificaciones lujosas de Caracas

da prisão e conservar a liberdade que quase equivalia a preservar a vida, outro setor teve como opção apenas emigrar. Muitos venezuelanos naquela época buscavam liberdade e vida em outros países. É esse paradoxo que se mantém em uma espécie de fluxo e contrafluxo. Ao mesmo tempo que Paulino Zarandona perseguia a quimera da vida, da liberdade e do progresso material, outros venezuelanos saíam do país, sem outra alternativa, mas "fugir com a pátria na alma, tomar forças, preparar-se para a volta, tentar, fracassar, fugir de novo com a pátria já não tão arraigada na alma e deixar os ossos em uma tumba que com certeza vai sentir alheia" (Landa, 2000, p. 40)[14].

A visão do franquismo é dada pelo menos a partir de duas perspectivas, tanto do pai, que reconstrói seu presente com retrospeção de experiência vivida, e avalia as consequências desse fenômeno histórico-político em sua vida, como os mesmos pontos de vista de Mikel, o filho e narrador, que se opõe a seu ponto de vista, mas muito mais distanciado e mais crítico do fato histórico, denunciando no romance com a seriedade e sensibilidade que motiva ao ressentimento. Continua a definir uma relação com a abjeção também do assim chamado de "Caudilho Cívico" que na Venezuela dessa época direciona o país tendo como irônico alvo a modernidade sem modernização, protegido como tinha sido a ditadura de Gómez, na indústria do petróleo ainda mais incipiente e "favorecida" pelo intervencionismo norte-americano, também denunciada no romance.

O espaço de chegada convoca as mesmas sensorialidades da paisagem deixada para trás: cheiros, sabores, formas e cores. Essa é outra maneira de aumentar o sentimento de perda. É também uma maneira

14 Huir con la patria en el alma, tomar fuerzas, preparar el regreso, intentarlo, fracasar, volver a huir con la patria ya no tan en el alma y dejar los huesos en una huesa que seguramente sentirá ajena.

de sofrer o exílio por outras carências que não são só as necessidades materiais, mas é inevitável que essa sensação se apodere da memória, ainda que o narrador a considera "erro típico dos imigrantes, também dos conquistadores e colonizadores de todo tipo: ver sempre na nova terra exatamente a mesma terra onde nasceu e aprendeu a domar com suas mãos desde a criança" (Landa, 2000, p. 47)[15]. Mas tudo isso se transforma quando acontece finalmente uma comunhão com a savana, com todos os elementos que a habitam: "o mentrasto e o téu-téu-da-savana, o vaga-lume e troupial, o burití e o temblador, o charrasco e o jabuti, o tatu e a cobaia, o urubu e a cascavel, a carraça e o cupim, a saúvas e a cigarra, suplantaram quase completamente as paisagens e os animais que, desde a infância, encheram a alma de Zarandona" (Landa, 2000, p. 51)[16].

Esse lugar, aquele de lá, é para mim o alvo, o ponto que fecharia o círculo. É o desejo final que prolonga, e finalmente não consegue concretar se como realidade: "um horizonte que não fazia falta mais em uma das suas coordenadas misteriosos e invisíveis abrigou um sonho extinguível chamado de País Basco Euskal Herria, no vocabulário ideologizado de Zarandona e que devíamos ver como uma miragem na distância e apreendê-lo e mantê-lo na mente para sempre" (Lamda, 2000, p. 107).[17]

---

15 error típico del inmigrante, también de los conquistadores y colonizadores de todo tipo: ver siempre en la nueva tierra sólo la misma tierra que le vio nacer y que aprendió a domar con sus manos desde niño.

16 el mastranto y el alcaraván, el cocuyo y el turpial, el moriche y el temblador, el chaparro y la tortuga, el cachicamo y el acure, el zamuro y la cascabel, la garrapata y el comején, el bachaco y el cigarrón, suplantaron casi por completo los paisajes y los animales que, desde su niñez, llenaban el alma de Zarandona.

17 un horizonte que no faltaba más en alguna de sus misteriosas e invisibles coordenadas albergaba un sueño inextinguible llamado País Vasco Euskal Herria, en el vocabulario ideologizado de Zarandona y que debíamos ver como espejismo en la lejanía y

O romance oferece um balance entre guerra, derrota, escravidão no pós-guerra, o exílio, o fracasso diante da possibilidade de reintegração ou independência econômica. O efeito da leitura se reverte na intencionalidade do narrador, quem quanto mais questiona e nega a Zarandona, mais reafirma sua singularidade, sua obra, seu produtivo desatino. É Zarandona, em seu relato, a transposição viva do tempo mítico que se torna histórico na evocação, nos acontecimentos e nas datas precisas e inconfundíveis.

Uma longa conversa retardada com a duração de metade de um dia, entre a tarde e à noite, resume o que não foi dito durante toda uma vida, quase cinco décadas de exílio tentando regressar para o ponto de partida, mas com a consciência de que o novo espaço foi o verdadeiro lar, espaço de vida e de luta, enquanto o espaço deixado é apenas o sonhado, que após tanta espera acaba sendo idealizado. A nova terra, a dos filhos, a da maturidade era a única certeza; assim como a savana lhe tinha sido entregue totalmente, assim a terra de seu presente e não o passado, iria abrir seu ventre para recebê-lo finalmente. O saldo é uma grande lição de vontade, que também é uma forma de realização do desejo.

5 *Una tarde con campanas*: início da diáspora venezuelana

Temos destacado como durante os anos 50 e 60 do século XX se estimulou a imigração para a Venezuela. Produto da troca intercultural e da nova ordem que instaura com a chegada das migrações, configura-se uma nova forma de hibridização cultural que com o tempo daria umas características muito especiais a idiossincrasia do país. His-

---

aprenderlo y tenerlo presente para siempre.

toricamente, tem sido considerado sinais decisivos de participação na nação de vários países que contribuíram para o desenvolvimento da Venezuela contemporânea. Desde o final dos anos noventa do século XX, o fenômeno começou a se transformar a inversa, poderia se dizer que as mudanças no modelo político venezuelano do final de século, tem propiciado uma diáspora de muitos venezuelanos para os Estados Unidos, mas também para a Espanha e, em menor medida, para outros países da América Latina e da Europa. Embora seja verdade que espanhóis, italianos e portugueses, principalmente, escolheram vir para a Venezuela porque era um país que oferecia alguma estabilidade econômica, a maioria dos imigrantes fugia das cenas de guerra e ficaram atraídos pelos benefícios da indústria em expansão do petróleo.

O êxodo apresentado hoje na Venezuela, responde não só à necessidade de se formar academicamente em um país estrangeiro, ou assumir os perigos da dissidência política, pois a condição de refugiado é bastante exigente desde o ponto de vista jurídico. Tenta-se fundamentalmente de procurar melhor os padrões de vida e adquirir garantias de segurança pessoal, entre muitas outras razões.

Enquanto os textos literários nos ajudam a entender uma imagem recortada da realidade, e não por sua condição de espelho, mas de multiplicador de uma imagem, pode-se dizer que a ficção e a realidade estabelecem de maneira complexa uma relação comunicativa, como Wolfgang Iser (1989) explica bem. Em vez de ser simplesmente o oposto da realidade, "a ficção nos comunica algo sobre a realidade [...] Enquanto estrutura de comunicação, a ficção liga a realidade a um sujeito, que é colocado em relação à realidade precisamente em

relação a de ficção" (Iser, 1989, p. 166)[18]. Sobre o fenômeno da migração, é importante levar em conta pelo menos dois rasgos fundamentais que um estudo bem-sucedido Belinda Téllez (2004) sintetizou de modo conciso:

> Em enquanto deslocamento e inserção para e em outro contexto sociocultural, é uma situação que sacode mais intensamente a identidade dos indivíduos, por diversas razões: em primeiro lugar, os imigrantes se tornam o outro fundamental do país de 'acolhida'; seus costumes e hábitos passam de um alto grau de aceitação e compreensão a ser vistos com olhos intrigados e discriminatórios (a familiar rotina para integrar uma maioria cultural torna-se a certeza de ser parte de uma minoria étnica). Em segundo lugar, é comum que os imigrantes sejam excluídos da comunidade social dominante e sofreram a experiências de isolamento e subordinação, com suas implicações para a desigualdade social e redução da capacidade jurídica, pois o expatriado perdeu, entre outras coisas, seu status de cidadão [19] (Téllez, 2004, p. 21).

No relato de José Luis, um menino de aproximadamente 8 anos, personagem e narrador principal de *Una tarde con campanas*, temos uma condição fragmentária que constrói uma ponte entre a brevidade das passagens do relato e o próprio discurso descontínuo de um meni-

18 "la ficción nos comunica algo acerca de la realidad [...] En tanto que estructura de comunicación, la ficción liga la realidad a un sujeto, que se pone en relación con la realidad precisamente por mediación de la ficción"

19 En tanto que desplazamiento e inserción hacia y en otro contexto sociocultural, es una de las situaciones que sacude más intensamente la identidad de los individuos, esto por varias razones: en primer lugar, los inmigrantes se convierten en el otro fundamental del país de "acogida"; sus costumbres y hábitos pasan de un alto grado de aceptación y comprensión, a ser vistos con extrañados y discriminatorios ojos (la familiar rutina de integrar una mayoría cultural se torna en la certeza de formar parte de una minoría étnica). En segundo lugar, es común que los inmigrantes sean excluidos de la comunidad social dominante y padezcan experiencias de aislamiento y subordinación, con sus respectivas consecuencias en cuanto a desigualdad social y disminución de la capacidad jurídica, puesto que el expatriado ha perdido, entre otras cosas, su condición de ciudadano

no cuja memória tenta se articular em uma sequência lógica, embora ele não consiga na sua totalidade e fixa, efetivamente, umas experiências espasmódicas, portanto, anárquicas. Vamos entender este aspecto mediato com três exemplos:

> Em Madri, quando faz calor, está quente, quente, quente. Quando faz frio, é frio, frio, frio. O calor de Madri torna-nos tolos. Sentamos na sala de estar ao lado de um ventilador anão que meu pai comprou. E quando vem o namorado de Somaira ela pega o ventilador e o leva para a varanda para que o cara não critique o quão quente é a nossa casa[20] (Guédez, 2004, p. 17).

> O pai de Chang é o dono da loja dos chinos. Chang é amigo do Francisco. Francisco mora a dois quarteirões de distância. Ambos sempre ficam rindo quando eu jogo tomates para Ismael Prados. E quando nos encontramos no bar, eles me cumprimentam e às vezes jogamos futebol[21] (Guédez, 2004, p. 159).

> Ei, José Luis, queria te perguntar uma coisa. Fala. O sábado de manhã. É. No sábado de manhã vi o Francisco e o Chang na praça. É. E tinha outro menino com eles, mas eu estava com pressa e não tenho certeza. É. E eu vi que começaram a atirar pedras nos drogados [...] É. Pedras, eles jogaram pedras neles e depois eles correram. É. Bom, você não era o outro menino? É. Bom, é isso, não foi você? Eu não era, seria outro, mas eu não[22] (Guédez, 2004, p. 169).

---

20 En Madrid, cuando hace calor, hace calor calor calor. Cuando hace frío, hace frío frío frío. El calor de Madrid nos pone tontos. Nos sentamos en la sala junto a un ventilador enano que compró papá. Y cuando viene el novio de Somaira ella agarra el ventilador y lo lleva al balcón para que el señor ese no critique lo caliente que está nuestra casa

21 El papá de Chang es el dueño de la tienda de los chinos.
Chang es amigo de Francisco.
Francisco vive dos manzanas más allá.
Los dos siempre se ríen cuando yo le lanzo los tomates a Ismael Prados. Y cuando nos encontramos en el bar, me saludan y a veces jugamos al futbolín

22 Oye, José Luis, quería preguntarte algo. Ajá. El sábado en la mañana. Ajá. El sábado en la mañana vi a Francisco y a Chang en la plaza. Ajá. Y estaba otro chico con ellos, pero yo llevaba prisa y no estoy segura. Ajá. Y vi que empezaban a lanzarle piedras a los yonquis [...] Ajá. Piedras, les tiraban piedras y luego corrían. Ajá. Bueno, ¿no eras tú el

Nos três exemplos, o relato da criança-narrador incorpora algumas interpolações que estabelecem marcas de fala de outros narradores cujas vozes são intercaladas e permitem compreender os vestígios de uma forma particular do socioleto venezuelano. Essa maneira de fazer às vozes, e os personagens coincidir no mesmo espaço-tempo, permite ao narrador estabelecer diferentes níveis de compreensão da realidade, o qual configura, não só a história de José Luis, mas outras histórias secundarias. Ao mesmo tempo, quando o narrador muda de foco e já não é mais a criança quem constrói as ações com suas palavras, mas se produz uma mudança no enunciador, aparecem outros traços culturais que são o resultado da nostalgia ou a saudade:

> Desde Alfonso XII, irrompeu um bando de pássaros. Um barulho aquático, um golpe espumoso, como de milhares e milhares de pequenos rios agitando-se no ar. Envolta em luz amarela apareceu uma mulher nua, bela, com um corpo esplêndido, cheio de curvas. Uma mulher de seios firmes que ia montada sobre uma anta. O céu estava coberto de borboletas-azuis, com incisões de luz, com doces fragrâncias[23] (Guédez, 2004, p. 69).

De uma maneira dissimulada, o narrador configura um corpo cultural que é legível desde o capital cultural do venezuelano que cresceu rodeado por relatos maravilhosos, por processos de criação pouco convencionais que, para muitos, são indicativos de uma idiossincrasia que aprofunda suas raízes no mítico. Exemplo disso é o fragmento supracitado que tem como referência cultural a figura de Maria Lion-

---

otro chico? Ajá. Pues eso, ¿no eras tú? Yo no era, sería otro, pero yo no era

23 Desde Alfonso XII irrumpió una bandada de pájaros. Un ruido acuático, un golpe espumoso, como el de miles y miles de pequeños ríos repicando sobre el aire. Envuelta en luz ámbar apareció una mujer desnuda y hermosa, con un cuerpo soberbio, lleno de curvas. Una mujer de senos erguidos que iba montada sobre una Danta. El cielo se cubrió de mariposas azules, de incisiones de luz, de fragancias dulzonas

za, deusa mítica ligada ao esplendor da natureza, objeto de culto da fé popular.

É claro que, nos casos mencionados, a língua contribui na constituição da consciência coletiva e permite estabelecer formas de simbolização, estabelecida a identidade de grupo. As características distintivas da língua ajudam a entender os detalhes correspondentes à procedência geográfica do emissor, de seu nível socioeconômico, assim também ao registro que desde o coloquial até o formal, nos localiza na configuração do personagem.

Em obras literárias que mostram o tema da migração, encontramos alguns usos da linguagem que ajudam na compreensão de sua representatividade cultural, na qual repousa sobre o socioleto venezuelano e, especificamente, nas formas de fala coloquial. Vemos como exemplo o uso de localismos como *catira*, *arrechera* e *carajazo*, equivalente ao nome generalizado de uma mulher loira, o primeiro; o sentimento de raiva, desconforto ou impotência, o segundo e o terceiro designando uma tapa. Especificamente, os modos como essa forma de falar diferenciada é percebida pelos interlocutores, faz com que eles detectem nas formas de fala um certo tipo de "alteridade": "Falamos não sei de que é ela me disse que eu tinha um sotaque muito bonito. Fiquei quieto porque não sabia o que é sotaque, e quando cheguei em casa contei tudo para o Augusto" (Guédez, 2000, p. 34)[24]. Vamos ver outro exemplo:

> – *Chévere cambur* – grita meu pai e eu corro para abraçá-lo. Eu gosto de que ele me chama assim na rua porque ninguém nos entende. Apenas ele e eu (bom... e meus irmãos, e minha mãe... bom... e as meninas e

24 Hablamos no sé de qué y ella me dijo que yo tenía un acento muy bonito. Yo me quedé callado porque no sabía qué es un acento, y cuando entré a casa le conté todo a Augusto.

também as velhas que alugaram o quarto) entendemos esse grito.

Mariana me perguntou um dia o que significava e eu não consegui explicar-lhe. *Chévere cambur* é *chévere cambur* e pronto. É meu pai que volta, é meu pai quando a gente vai comer lombo, é meu pai quando eu levo para ele uma cerveja gelada perto da TV.

Mariana me disse que *chévere cambur* é *tope guay*, mas eu não soube o que dizer. [...] *Chévere cambur* é *chévere cambur* e é isso. *Chévere cambur chévere cambur chévere cambur*[25]. (Guédez, 2004, p. 39).

Expressões como *chévere* equivalem a uma forma positiva; significa estar bem ou concordar. Também conota uma forma de se assumir como venezuelano, é uma condição de ser e de estar, de parecer e se reconhecer sem mais imposturas quando é preciso definir a sua condição migrante, essa não é definida, mas é no termo como se é na linguagem, tudo em seus rasgos distintivos.

Como forma de apego ao modo de ser, é apego também ao modo de falar, à resistência à substituição de palavras de uso cotidiano. Portanto, o pai de José Luis tenta que o menino não mude a forma como dá nome a determinados objetos também representam certas estruturas culturais:

Não fale *auto*, fale *carro*.
Não fale *sandia*, fale *patilla*.
Não fale *gafas*, fale *lentes*.

25 —Chévere cambur —grita mi padre y yo corro para abrazarlo. Me gusta cuando me llama así en plena calle porque nadie nos entiende. Sólo él y yo (bueno... y mis hermanos, bueno... y mi mamá... bueno... y las muchachas y las viejas que alquilaron el cuarto) comprendemos ese grito.
Mariana me preguntó un día qué significaba y yo no supe explicarle. Chévere cambur es chévere cambur. Es mi papá que regresa, es mi papá cuando vamos a comer solomillo, es mi papá cuando le llevo una cerveza helada junto al televisor.
Mariana me dijo que chévere cambur es tope guay, pero no supe qué decirle. [...] Chévere cambur es chévere cambur y ya está. Chévere cambur chévere cambur chévere cambur

Não fale *polla*, fale *güevo*.
Não fale *cortado*, fale *marrón*.
Não fale *cacahuete*, fale *maní*.
Caralho, não fale, não fale, não fale assim, caralho.[26]
(Guédez, 2004, p. 39)[27]

São formas expressivas de resistência. A recusa de deslocar as palavras que designam elementos da vida cotidiana, torna-se explicitamente em autoconsciência, em consciência de si, porque a maioria dessas transformações vividas pelo indivíduo quando inserido no novo espaço que o acolhe é precisamente a incorporação de palavras ou formas expressivas que dão conta da transterritorialidade.

6 Conclusão: as palavras, a memória e as formas de enraizamento

A língua, fora de seus limites de variações linguísticas e do campo semântico que a informa, se destaca como um traço distintivo e faz com que os indivíduos adquiram plena consciência dela. Por ser um

26 A citação enfatiza as diferenças lexicais entre o espanhol da Venezuela e o espanhol da Espanha. Na tradução desse trecho, deixei as palavras sem tradução para acentuar essas diferenças. A continuação específico quais são suas respetivas traduções para o português, entre parêntesis assinalo a variação que pertence cada palavra: *Coche* (ES), *Carro* (VZL): Carro; *Sandia* (ES), *patilla* (VZL): melancia; *gafas* (ES), *lentes* (VZL): óculos; *polla* (ES), güevo (VZL): pau, pênis; *cortado* (ES), marrón (VZL) formas de nomear o café com leite cuja porcentagem de café é maior do que o leite; *cacahuete* (ES), maní (VZL): amendoim.

27 No digas coche, se dice carro.
No digas sandía, se dice patilla.
No digas gafas, se dice lentes.
No digas polla, se dice güevo.
No digas cortado, se dice marrón.
No digas cacahuete, se dice maní.
Carajo, que no digas, no digas, que no hables así, carajo

mecanismo de delimitação frente aos outros, a língua constitui – e especialmente para imigrantes e minorias étnicas – um elemento que contribui para definir identidade e ratificar o sentimento de pertença a um grupo social (Téllez, 2004, p. 44).

Há muitos elementos que poderíamos destacar das formas narrativas que temos contraposto, a partir das quais é possível assumir a condição de migração. A primeira, ancorada à forma como Paulino Zarandona subverte sua realidade e ideologicamente define sua nostalgia, seus jogos de memória e seu sonho eterno de volver a suas origens. Em *Una tarde con campanas* acudimos à leitura a partir do nível de representação na linguagem onde o jogo e a reflexão sobre as palavras criam o efeito daquela consciência que resiste ao deslocamento.

Ambas são formas de linguagem que permitem-nos apreciar como a literatura pode encontrar as marcas de ser naquele espaço "outro" onde arraigo e desarraigo, crise de identidade, resistência à transculturação ou formas de nacionalismo extremo van marcando o sujeito. A condição de sujeito migrante poderia possibilitar uma melhor compreensão do ser humano contemporâneo na América Latina e também em outros países com forte espectro migratório. Esse fenômeno, complexo e crônico é agravado pelas carências econômicas internas dos países ou a escalada da repressão ou diminuição das garantias mínimas de segurança para a vida:

> A problemática dos deslocamentos de pessoas que fogem da violência, quando suas vidas e sua integridade física correm risco (refugiados) ou quando procuram uma vida melhor (migrantes), é um dos mais graves que afronta a comunidade internacional hoje em dia. Mais de 250 milhões de pessoas se deslocam ao redor do mundo por um ou outro desses motivos. Um drama sem precedentes que deve preocupar

> aqueles que de alguma forma tomam decisões políticas no mundo[28]. (Rodríguez, 2008, p. 11).

Por todas estas razões que é importante compreender como a migração não só um deslocamento geográfico, mas um quadro complexo que lhe oferece ao deslocado os signos a partir dos quais é incorporado no espaço "outro" com a sua carga emocional, seus sonhos, sua memória e acima de tudo, com a sua linguagem para definir o novo status que simultaneamente define o curso de sua vida e também seu novo e complexo lugar de nunciação.

Referências

AA. VV. **Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX. Aportes para su estudio**. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque-Banco Mercantil, 1995.

CORNEJO, Polar. Antonio, Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *In:* **Revista de crítica literaria latinoamericana**, n. 42, 1995, p. 101-109.

ISER, Wolfgang. La realidad de la ficción. *In:* WARNING, Rainer. **Estética de la recepción**. Madrid: Visor, 1989, p. 165-196.

LANDA, Josu. **Zarandona**. México: Euskal Etxea-Centro Vasco, 2000.

LÓPEZ, Felícitas. **El perezjimenismo**: génesis de las dictaduras desarrollistas. México: Universidade Nacional Autônoma do México, 1986.

28 La problemática de los desplazamientos de personas que huyen por la violencia, cuando sus vidas y su integridad física corren peligro (refugiados) o cuando buscan una vida mejor (migrantes), es una de las más graves que afronta la comunidad internacional hoy en día. Más de 250 millones de personas se desplazan por el mundo por una u otra de estas razones. Un drama sin precedentes que debe preocupar a los que de alguna manera toman decisiones políticas en el mundo.

MARTÍN, Juan. P**lanes, planos y proyectos para Venezuela: 1908-1958** (Apuntes para una historia de la construcción del país). Caracas: Universidade Central da Venezuela, 1994.

MÉNDEZ, Juan. **Una tarde con campanas**. Madri: Alianza, 2004.

MIGNOLO, Walter. **Los estudios subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales?**: la política y las sensibilidades de las ubicaciones geoculturales. La Havana: Casa de las Américas, n. 204, 1996, p. 20-40.

NIÑO, William. La ciudad de los inmigrantes. *In:* AA. VV. **Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX**. Aportes para su estudio. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque - Banco Mercantil, 1995, p. 197-203.

REQUENA, Isidoro. **La memoria desmitificadora** (La novela venezolana durante el perezjimenismo). Mérida: Universidade de Los Andes, Mérida, 1992.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa I**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campampinas, SP, Papirus Editora, 1994.

RODRÍGUEZ C. Víctor. A nadie asusta. *In:* **El Nacional** (Caracas), p. 11, 24 jun. 2008.

RODRÍGUEZ Ortiz, Óscar. Los que vinieron a inventar. AA. VA. **Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX. Aportes para su estudio**. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque - Banco Mercantil,1995, p. 189-195.

TÉLLEZ, Belinda. **Cultura, identidad y condición migrante** en *Árbol de luna* y *Una tarde con campanas* de Juan Carlos Méndez Guédez. Universidade de Los Andes-Escola de Letras, Mérida, 2004.

WARNING, Rainer. E**stética de la recepción**. Madri: Visor, 1989.

CAPÍTULO 24

Literatura venezuelana: criatividade e conflito

Gisela Kozak-Rovero

Durante o século XX a literatura venezuelana não atingiu a presença internacional de outras literaturas do continente devido à ausência do amplo repertório de prêmios internacionais, traduções, reedições e crítica literária acadêmica e da mídia impressa. Exceto por certas figuras isoladas na primeira metade do século XX como Rómulo Gallegos, Teresa de la Parra, Mariano Picón Salas e Arturo Uslar Pietri (seus contos foram reeditados por Gustavo Guerrero recentemente no México). A inclusão da Venezuela não é frequente no cânone latino-americano que lidera a formação universitária, é motivo de revisões especializadas que ainda é lida na atualidade. Também não contamos com autores com a popularidade de García Márquez, por exemplo. A Biblioteca Ayacucho, criada na Venezuela, apesar de contar com um catálogo editorial assombroso que encaixaria perfeitamente no grande cânone latino-americano, não conseguiu atingir uma introdução maior da literatura venezuelana na academia internacional e também não nos leitores especializados ou não. No mesmo contexto poderíamos falar de Monte Ávila Editores, também com um catálogo excelente o qual tem se perdido gradualmente por problemas de gestão.

1 Uma versão deste texto foi publicada no jornal *La Razón* em 2019: https://www.razon.com.mx/el-cultural/literatura-venezolana-creatividad-y-conflicto.

2 Tradução: Delta Regalado.

DOI: 10.29327/5418815.1-24'

A Venezuela é um país com preferências literárias bastante cosmopolitas, mas no que se refere ao mercado do livro fica longe dessa realidade. Ou seja, não tem se inclinado pela internacionalização dos autores, fato que implica um investimento monetário, relações-públicas e de mercado. Se faz necessário o cultivo do meio acadêmico assim como também um acordo permanente com a mídia de comunicação. Em especial no caso da narrativa, o fato dos escritores morarem em capitais como Barcelona, Madrid ou México e que compareçam a feiras internacionais, ajudaria muito e chamaria a atenção de editores falantes de outras línguas. Respeito a poesia, o conto e a crônica, o ciberespaço favorece uma difusão menos dependente do grande aparelho editorial envolta do livro, mas não independente do mesmo, pelo que para se tornar um poeta renomado na mídia internacional, editoriais como Pre-Textos e Visor continuam sendo imprescindíveis, por exemplo. Nesse sentido, não é igual publicar crônicas em Tusquets do que fazer publicações dispersas ou em livros que figuram unicamente no território nacional. Por último, mas não por isso menos importante, apesar do fato do livro digital facilitar enormemente a circulação literária, o livro impresso é ainda importante para os leitores.

Felizmente já contamos com vários nomes que superam as fronteiras venezuelanas, assim como também com escritores muito talentosos, mas pouco conhecidos ou desconhecidos no exterior, os quais tem sido um grande impulso criativo para a literatura venezuelana do século XXI. Submetidos pelas oscilações e tensões editoriais, literários e políticos expelidos pelo impacto da revolução bolivariana no campo literário, poetas, narradores, ensaístas e críticos têm apostado pela palavra com persistência e brilho, incluso nestes últimos seis anos testemunhos do desmoronamento do mundo do livro gerada pela situação atual no país.

Todo inventário é injusto, e este era ressaltar a criação ligada com a situação da Venezuela e ao realçar a ênfases nos autores publicados fora do país. Da mesma maneira, se indicam autores com prêmios internacionais e vários livros, mas só se conhece um deles, ou dois, máximo. Assim, o presente exercício pretende estimular a leitura, e para isso é necessário que os livros estejam disponíveis impressos e digitais, na edição original ou pelo menos em edições posteriores com outras casas editoras. Se levou em consideração a pertença geracional e os diversos gêneros. É claro, a seleção dos autores sofre de outras limitações típicas nestes panoramas: preferências pessoais, os esquecimentos, os sempre polêmicos prêmios e, o mais difícil, os bons escritores que devem deixar por fora nesta oportunidade.

II

Até 1998, quando começou a revolução bolivariana, na Venezuela o Estado foi o grande editor. As vozes literárias do país tinham plataformas editoriais disponíveis, tais como Monte Ávila e FUNDARTE, que davam suporte a escritores de distintos gêneros. De igual forma, existiam concursos literários que ajudaram na disseminação das obras das novas vozes. No entanto, a literatura venezuelana sofria de uma aparente falta de leitores interessados, como se entre ela e seu público imediato houvesse um abismo difícil de sanar. Embora no mundo inteiro os autores nacionais tenham estado concorrendo há muito tempo com best-sellers vendidos por milhões, pelo menos o público leitor universitário mantinha certa familiaridade com eles. As editoras privadas não apostaram por criadores do pátio e a ausência destes, da mídia e da educação formal piorava a situação. Se o mundo do livro era um reflexo da realidade de um país petroleiro que enfrentou uma queda

significativa dos preços do petróleo na década dos 90´s era evidente que entre os leitores e a literatura nacional a separação transcendia a conjuntura econômica.

A chegada da revolução bolivariana em 1998 produziu uma profunda remexida no campo cultural, intelectual e literário venezuelano. Com o passar do tempo se constituíram dois circuitos de escrita, edição e recepção completamente diferenciados por razões estritamente políticas. Assistir Participar ou não a um sarau, publicar em uma determinada editorial ou jornal, ser convidado a uma feira do livro, frequentar determinadas livrarias, participar no Prémio de Romance Rómulo Gallegos, inclusive ler livros de determinados autores e editoras começou a ter conotações ideológicas. Esta lamentável circunstância marca a literatura venezuelana até hoje e explica a presença do tema político em muitas obras.

III

Estou convencida de que a força que tomou a literatura venezuelana durante este século se deve tanto a criatividade dos escritores quanto ao tratamento profissional de editores privados. Não sou contra as editoras estatais, longe disso, pois acredito no papel importante que cumprem para as políticas culturais orientadas à leitura em países como os nossos, mas no caso concreto da Venezuela, sua situação política e econômica marcou o auge da edição privada. Muito cedo, no ano 2000, homens e mulheres de letras começaram a se dividir por motivos políticos e tal situação provocou a busca por opções em editoriais não estatais. Embora até meados da década passada, a estatal Monte Ávila, dirigida pelo já falecido Carlos Noguera, tenha tentado manter uma fachada de pluralidade e publicou autores opositores, a

realidade superou as intenções de Noguera, pois não teve canto da vida cultural que não tenha sido afetado pela polarização reinante. Em meio de uma crescente atmosfera autoritária, a propaganda governamental dentro do setor cultural mostrava como prova de seu viés democrático, muito discutível, os nomes de escritores opositores. Estes abandonaram as editorias do Estado.

Por outra parte, no ano de 2003, o governo de Hugo Chávez decidiu controlar a saída e entrada de divisas ao país, com os quais empresas e particulares se encontram limitados a solicitar determinadas quantidades de dólares ou euros fixados pelo Estado, mediante procedimentos burocráticos. De igual forma, o estado tinha o controle sobre o fornecimento de papel. As condições já estavam dadas para o manejo político da publicação impressa, mas à revolução, a literatura nunca lhe tem incomodado realmente, pois sua grande preocupação tem sido a mídia. O que de fato aconteceu é que as dificuldades cambiárias, que em princípio propiciaram um florescente mercado clandestino de divisas que ainda hoje funciona, fizeram com que fosse mais rentável investir em autores nacionais. Além disso, paulatinamente se "nacionalizou" a oferta editorial, motivo pelo qual a dificuldade para importar livros começou a crescer até se tornar em um grave obstáculo.

De qualquer forma, à circunstância cambiária e a divisão do setor cultural adicionou-se uma transformação dentro do público leitor venezuelano, assediado pelas circunstâncias históricas. O problema ditadura-democracia começava obcecar aos venezuelanos, que entre 2002 e 2008 tinham vivenciado um período de forte instabilidade política que incluiu golpe de Estado (2002) e uma greve petroleira (2002-2003). Ao se confirmar o mandato de Chávez via Referendum, ele propõe, em 2005, o socialismo como sistema político para a Venezuela e ganha as eleições em 2006, o qual foi o apoio que precisava para

agilizar o processo revolucionário. Em 2007, sua proposta de reforma constitucional foi derrotada nas votações, mas Chávez a impôs depois por outras vias. Neste ambiente enrarecido e, como já foi dito, com um controle de câmbio que restringia as importações de livros, as pessoas procuraram nos autores venezuelanos algumas respostas para as angústias políticas.

Foi então quando começou uma nova e surpreendente etapa. No ano 2004, foi publicado o romance *Falke*, de Federico Vegas (1950), por Random House Mondadori, Venezuela. Desde leitores de best-sellers até críticos de escolas e pós-graduações de literatura no país se debruçaram num romance histórico que recriava uma missão quixotesca: tirar o ditador Juan Vicente Gómez, que governou entre 1908 e 1935. O navio Falke chegou ao litoral venezuelano, mas os insurretos foram rapidamente contidos. O romance consagrou a Vegas, contista e romancista prolífico que garantiu um lugar de exceção na narrativa venezuelana.

Este caso de sucesso não foi o único. Francisco Suniaga (1954) obteve um sucesso altissonante com *El pasajero de Truman* (Random House, 2008), um texto de apaixonante leitura que através do diálogo de dois idosos reconstrói a história de Diógenes Escalante. Escalante foi o candidato civil de consenso entre todos os atores políticos da década dos 40´s do século passado; sua doença mental o impossibilitou de protagonizar como presidente da república uma transição pacífica dos governos militares à democracia. A história tomou então outras rotas mais violentas e traumáticas.

Neste sentido, o ensaísta Miguel Ángel Campos publicou *Desagravio del Mal* (Bigott, 2005), livro chave para entender o impacto do petróleo na cultura e a vida venezuelana, com uma prosa personalíssima, amém de um olhar agudo e descarnada sobre acerca do pa-

pel hipertrofiado do Estado como razão da decadência profunda da sociedade venezuelana. Por sua vez, a destacada romancista, ensaísta e membro de carteira na Academia Venezolana de la Lengua, Ana Teresa Torres (1945), publica *La herencia de la tribu (Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana)* (2009), texto que ganhou uma menção honrosa no Prêmio Debate-Casa de América, cujo ganhador foi o mexicano Jorge Volpi. *La herencia de la tribu* ... foi publicado pela Alfa, a editorial privada com mais trajetória e melhor catálogo do país. Este ensaio, próximo da história das ideias, examina o uso político do passado no processo revolucionário e a persistência do militarismo e o caudillismo na antiliberal sociedade venezuelana. Seu sucesso com o público mostrava sua vontade de compreender o momento histórico.

Anteriormente Torres tinha publicado, também na Alfa, um romance de cunho distópico: *Nocturama* (2007), que com surpreendente agudeza recriou uma cidade que lembra muito a Caracas de 2019: devastada, faminta e anárquica. Esta vocação distópica é evidente em romances posteriores como *Las peripercias inéditas de Teofilus Jones* (Alfaguara, Venezuela, 2009), de Fedosy Santaella (1970), radicado em Cidade de México, cujas extravagantes personagens vivem sob o império de uma teocracia incompetente e corruta. Santaella ganhará depois o Prémio Internacional de Novela Corta Ciudad de Barbastro (Espanha, 2016) com *Los nombres*, publicada por Pre-Textos. Outros exemplos podem ser *Jinete a pie* (Lector Cómplice, 2014), do narrador Israel Centeno (1958), asilado nos Estados Unidos; este último texto faz uma representação de uma urbe arrasada em mãos de criminosos ao serviço do Poder Público.

No que se refere a poesia, gênero de aprimorada trajetória na Venezuela e que contou com o Estado para sua difusão, experimen-

tou um auge que se expressou em editoras privadas como Bid&Co e Sociedade de Amigos do Santo Sepulcro. *País* (2007), de Yolanda Pantin (1954), é um livro chave pelo seu tratamento extraordinário do tema político desde a memória familiar, tida como a intra-história saudosa que prova o alcance da história como violência na intimidade do mundo doméstico. Pantin, junto com Rafael Cadenas – que recentemente ganhou o Prêmio Miguel de Cervantes e o Reina Sofia de Poesia Ibero-americana –, é o poeta mais destacado do país. Em 2020 venceu o prêmio García Lorca por sua trajetória literária e em 2017 lhe foi outorgado o XVII Prêmio Casa de América de Poesia Americana por sua obra *Lo que hace el tempo*. Também obteve o galardão da XVII edição do Prêmio de Poesia "Poetas del mundo latino Victor Sandoval", 2015, patrocinado pelo Seminário de Cultura Mexicana. Sua obra tem sido publicada em editoriais como Pre-Textos e Visor.

O interesse na literatura venezuelana (limitado, sem dúvida, em comparação com a leitura de best-sellers, mas muito real) não ficou reduzido à sua proximidade com os dramas políticos. Um grande romance deste período foi sem dúvida *Lluvia* (2002) da escritora Victoria De Stefano, publicada por Candaya em Espanha, uma reflexão única sobre o processo criativo desde a solidão da leitura e da escrita, que expressa a singular potência estética da autora. Por sua vez, o poeta, narrador, cronista e roteirista de televisão, que mora em México, Alberto Barrera Tiszka (1960), ganha o Prêmio Herralde de Romance (2006) com *La enfermedad*, cujo protagonista é um médico que deve lidar com o câncer do seu pai. Foi muito bem sucedida no público venezuelano e ganhou diversas traduções, o que fez a literatura Venezuela ficar mais conhecida no exterior. *Patria o muerte*, prêmio Tusquets (2015), é seu um romance mais sólido e põe em cena o que significa viver em revolução na Venezuela, desde uma perspectiva polifônica

que deixa respirar sem maniqueísmo às personagens. Trata-se de seres submergidos na vida de uma sociedade quebrada, instável e brutalmente polarizada, até o extremo de dividir famílias, trancar crianças ante o perigo da rua, enfrentar locadores e locatários de imóveis.

Na primeira década do milênio vários escritores de relato curto ficaram conhecidos, eles pertencem às novas gerações que se destacaram com o passar do tempo e que atualmente são já estudados. Entre eles, pode-se mencionar a Óscar Marcano (1958), quem ganhou extrema visibilidade com textos que exploravam primorosamente os temas relativos à adjeção humana em face ao poder, à vida e ao sexo. Esta temática é notável em *Solo quiero que amanezca*, reeditado em 2008 por Seix Barral-Venezuela. Em 1999, Marcano ganhou o Prêmio Internacional de Cuento Jorge Luis Borges com este livro. Salvador Fleján (1967), radicado na Argentina, mostrou seu talento humorístico em *Intriga en el car wash* (Random House, Venezuela, 2006), livro atípico na literatura venezuelana, que não conta com muito repertório no âmbito da tragicomédia. Personagens fracassadas, músicos que dão alegria às festas de narcotraficantes, beisebol, misses, todo um repertório da cultura popular visto desde um mais absoluto desembaraço.

Miguel Gomes (1964) – contista, romancista, ensaísta e acadêmico residente nos Estados Unidos –-- com um estilo pessoalíssimo que mistura em partes iguais erudição, humor, ironia, fantasia e tragédia, estabelece sua poética com meridiana clareza em *Un fantasma portugués* (Otero Ediciones, 2004).

IV

A segunda década do século XX tem testemunhado a decadência do mundo do livro na em Venezuela logo de um florescimento que começaria a cair paulatinamente em 2013, com a chegada de uma crise

econômica sem precedentes e uma inflação que acabaria fazendo languidescer as melhores intenções e esforços dos editores, até alcançar o desabamento do ecossistema editorial venezuelano. No entanto, nesta década tem acontecido eventos importantes relacionados à emergência de novas vozes, a produção literária da diáspora, reconhecimentos internacionais e publicação de escritores em formatos digitais.

Na medida em que a situação política e econômica piorava na Venezuela, os escritores se sentiram mais convocados a se manifestar sobre o tema desde uma perspectiva que privilegia, sobretudo, os efeitos no cotidiano. O narrador, romancista, cronista e promotor cultural Héctor Torres (1968) em *Caracas muerde* (Punto Cero, 2012) oferece um conjunto de crônicas sobre a vida urbana das capitais que funciona como um caleidoscópio que recolhe desde uma perspectiva aberta a todas as nuances possíveis da beleza e a fúria de uma urbe em revolução no século XXI, desde a compaixão e a ternura até a fúria mais intrépida. Seu merecido sucesso e a qualidade da proposta colocam a Torres como o escritor de crônicas mais ressaltantes do país, precisamente no momento em que se escreve mais e melhor crônica na Venezuela, em especial na mídia, sobre a trágica situação venezuelana.

Das vozes narrativas jovens da década anterior, Rodrigo Blanco Calderón (1981) – contista, romancista e editor – tem atingido altos patamares no panorama literário latino-americano em virtude de seu comprovado talento. Seu primeiro romance, *The Night*, lançado simultaneamente na Espanha (Alfaguara) e França (Gallimard), tem conseguido se posicionar entre a crítica internacional e tem sido traduzido para várias línguas. Em 2007, Blanco Calderón foi escolhido para formar parte do grupo Bogotá39, os melhores narradores latino-americanos menores de trinta e nove anos. Em junho de 2016, recebe o Prêmio Rive Gauche à Paris du livre étranger precisamente por

The Nigth, ganhadora da I Bienal de Literatura Mario Vargas Llosa. O nome do romance remete as longas noites escuras de uma Venezuela angustiada por quedas de energia, cortes elétricos, as veladas de álcool e conversação que tentam compreender o absurdo da morte e o peso do passado histórico através da literatura e de heróis literários. Romance sobre a literatura e da literatura, mas sem dúvida parte da reflexão estética que tem propiciado a situação revolucionária na Venezuela.

Outra voz importante é a da poeta, cronista e narradora Enza García Arreaza (1987), que venceu o VII Prémio Literário "Cuento Contigo" de Casa de América (Madrid, 2004). Em 2017, Garcia Arreaza foi residente no International Writing Program iwp da Universidade de Iowa e escritora convidada no programa City Of Asylum, em Pittsburgh. Também, em 2018, foi escolhida como escritora residente no IWP para o ano acadêmico da Universidade de Brown. Em *El bosque de los abedules* (Sudaquia, 2010), renova seu interesse em histórias limite nas que aparece misturados temas como o sexo entre a paixão e a sordidez, relações humanas, complexas até a violência e a presença do humor ácido.

Um tema que também aparece com muita potência é o da diáspora: situação inédita na Venezuela. O romancista, cronista e contista Eduardo Sánchez Rugeles (1977), que mora em Madri, teve um inusitado sucesso entre leitores menores de trinta e cinco anos com seu romance *Blue Label* (El Nacional, 2010). A protagonista deste romance, uma jovem de classe média caraquenha, quer recuperar a nacionalidade do seu avô para ir embora da Venezuela. O desencanto da personagem com o país fica evidente na viagem a um distante povoado com o fim de achar seu ancestral, acompanhada por um amigo de quem fica apaixonada. Ela lembra essa sua história de Paris, paralisada

por um passado que não conseguiu superar. A narração do mundo juvenil desde a perspectiva do desencanto, a droga e o álcool, com uma linguagem incisiva, poderiam explicar o merecido sucesso desta obra. Desde um ponto de vista radicalmente diferente, o também morador de Madri, Juan Carlos Méndez Guédez (1967), narra em *Chulapos Mambo* a insólita vida madrilena de imigrantes venezuelanos arruinados misturados com revolucionários corruptos e arrivistas, entre eles um suposto escritor que, na verdade, não escreve. Com humor e um desaforo únicos, o autor exibe o lado grotesco da revolução bolivariana. Méndez Guédez tem sido publicado por editoriais como Harper Collins, Siruela, Alianza e Lengua de Trapo.

A poeta, narradora e roteirista Sonia Chocrón (1961) trabalha também com o tema migratório em *Las mujeres de Houdini* (Bruguera, Venezuela, 2012), porém desde a perspectiva da chegada dos judeus à Venezuela no século XX. Três gerações de mulheres de distintos países e realidades estão relacionadas pelo parentesco e por feridas cujas superações dependem de saber a verdade oculta nas aparências.

A poesia tem sido a caixa de ressonância da situação venezuelana. Adalber Salas (1987) com *Salvoconducto* (Pre-Textos, 2015) ganhou o Prémio de Poesia Arcipreste de Hita, outorgado pela editora espanhola Pre-Textos e o Ayuntamento de Alcalá La Real. É um livro de poemas dedicado a escrutinar a tragédia venezuelana desde o deterioro, a miséria do poder e a tristeza das vítimas. O excelente poeta Igor Barreto (1952) tem publicado sua poesia reunida igualmente em Pre-Textos. O seu livro *El muro de Mandelstam* (Bartleby, 2017) foi incluído na lista dos melhores livros do ano 2017 pelo diário New York Times (edição em espanhol). É excepcional como é tecido desde a perspectiva dos lugares e tons da pobreza e a miséria uma lapidaria crítica à revolução bolivariana.

Ora, a ressaltante poeta e narradora Jacqueline Goldberg (1966) quebra com *El cuarto de los temblores* (Oscar Todtmann Editores, 2018) as fronteiras dos gêneros, mas sempre desde sua perspectiva de poeta, de um livro onde o eu lírico explora a experiência de quem padece uma doença de nascimento, tema tremendamente comprometido em um país com as carências da Venezuela. E por falar em ruptura genérica, Ricardo Ramírez Requena (1977) em *Constancia de la lluvia: diário 2013-2014* (2015) propõe uma escrita de diários que brinca com um mundo paralelo distópico e cruel, espelho imaginário de uma vida atravessada pela revolução. Estes experimentos arriscados têm outro exemplo no romance *Santiago se va* (2015) de José Urriola (1971), texto que faz uma reflexão sobre a memória, a migração e o esquecimento desde a reconstrução da vida de Santiago por um amigo a quem o personagem Santiago faz responsável de documentar sua vida.

Precisamente sobre o tema revolucionário fala Antonio López Ortega (1957), romancista e contista publicado por Pre-Texto, além de ensaísta e gerente cultural. Em 2018 publicou *La gran regresión. Crónicas de la desmemoria* (Ab Ediciones), é uma recopilação de seus ensaios e artigos em revistas e imprensa entre 2000 e 2016 que faz uma revisão da situação venezuelana desde a cultura, a literatura e a reflexão política.

Para fechar este inventário, o maior poeta de meu país, Rafael Cadenas (1930) que foi laureado com o Prémio FIL de Literatura em Lenguas Romances (2012) e o Prémio Reina Sofía de Poesía Ibero-americana (2018) e com o Prêmio Miguel de Cervantes (2022). Além disso, tem sido publicado em editoriais como Pre-Textos, Visor e o Fondo de Cultura Económica e traduzido para o francês, italiano, inglês, alemão e búlgaro. Cadenas é considerado o mais grande poeta vivo em língua espanhola.

***

A decadência do mundo editorial venezuelano, desde o começo até a atual agonia, tem suspendido, sem previsão de volta, a riqueza do intercâmbio literário entre leitores e novidades dos escritores. No entanto, a palavra dos venezuelanos resiste e se projeta sem o apoio do Estado para mostrar sua força e qualidade.

Referências

ABEND, Raquel. **Cuarto azul**. Madrid: Kalathos, 2017.

ASCENCIO, Michaelle. **Mundo, demonio y carne**. Caracas: Alfa, 2005.

BARRERA TYSZKA, Alberto. **La enfermedad**. Barcelona: Anagrama, 2006.

BARRERA TYSZKA, Alberto.**Crímenes**. Barcelona: Anagrama, 2009.

BARRERA TYSZKA, Alberto.**Patria o muerte**. Barcelona: Tusquets, 2015.

BER, Krina. **Para no perder el hilo**. Caracas: Random House Mondadori, 2009.

BER, Krina. **Cuentos con agujeros**. Caracas: Monte Ávila, 2019.

BLANCO CALDERÓN, Rodrigo. **Los invencibles**. Caracas: Random House Mondadori, 2017.

BER, Krina. **Las rayas**. Caracas: Punto Cero, 2011.

BER, Krina. **The Night**. Barcelona: Alfaguara, 2016.

CENTENO, Israel. **Bajos las hojas**. Caracas: Alfaguara, 2010.

BER, Krina. **Jinete a pie**. Caracas: Lector Cómplice, 2014.

CORDOLIANI, Silda. **Verdades, mentiras y silencio**. Caracas: El Estilete, 2018.

CHIRINOS, Juan Carlos. **Nochebosque**. Madrid: Caja de Cartón, 2011.

CHOCRÓN, Sonia. **Mujeres de Houdini**. Caracas: Ediciones B, 2012.

CHOCRÓN, Sonia. **Sábanas negras**. Caracas: Ediciones B, 2013.

GARCÍA ARREAZA, Enza. **Plegarias para un zorro**. Caracas: Bid&Co, 2021.

GOMES, Miguel. **Un fantasma portugués**. Caracas: Otero, 2004.

GOMES, Miguel.**Retrato de un caballero**. Caracas: Seix Barral, 2015.

GOLDBERG, Jacqueline. **Las horas claras**. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2014.

FLEJAN, Salvador. **Intriga en el car wash**. Caracas: Random House Mondadori, 2006.

GUERRA, Rubi. **La Tarea del testigo**. Caracas: Lugar Común, 2012.

KRISPIN, Karl. **La advertencia del ciudadano Norton**. Caracas: Alfa, 2010.

LINARES, Sol. **Percusión y tomate**. Caracas: El Perro y la Rana, 2010.

LÓPEZ ORTEGA, Antonio. **La sombra inmóvil**. Caracas: Seix Barral, 2013.

LOZADA, Carolina. **La culpa es del porno**. Caracas: Los Libros de El Nacional, 2013.

MARCANO, Óscar. **Puntos de sutura**. Caracas: Seix Barral, 2013.

MARTÍNEZ BACHRICH, Roberto. **Las guerras íntimas**. Caracas: Lugar Común, 2013.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. **Una tarde con campanas**. Madrid: Alianza, 2004.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. **Chulapos Mambo**. Madrid: Casa de Cartón, 2011.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. **Los maletines**. Madrid: Siruela, 2014.

OLIVAR, Norberto José. **Un vampiro en Maracaibo**. Caracas: Alfaguara, 2008.

PAYARES, Gabriel. **Hotel**. Caracas: Punto Cero, 2012.

PINO, Camilo. **Valle Zamuro**. Caracas: Punto Cero, 2011.

POLEO, Yeniter. **La ciudad vencida**. Caracas: Libros del Fuego, 2014.

SAINZ BORGO, Karina. **La hija de la española**. Madrid: Lumen, 2019.

SÁNCHEZ RUGELES, Eduardo. **Blue label**. Caracas: Libros de El Nacional, 2010.

SANTAELLA, Fedosy. **Las peripecias inéditas de Teofilus Jones**. Caracas: Alfaguara, 2009.

SANTAELLA, Fedosy. **El dedo de David Lynch**. Valencia: Pre-Textos, 2015.

SANTAELLA, Fedosy. **Los nombres**. Valencia: Pre-Textos, 2016.

SÁNCHEZ, Manuel Gerardo. **El último día de mi reinado**. Caracas: Ígneo, 2013.

SUNIAGA, Francisco. **La otra isla**. Caracas: Óscar Todtmann, 2005.

SUNIAGA, Francisco. **El pasajero de Truman**. Caracas: Random House Mondadori, 2008.

TORRES, Héctor. **La huella del bisonte**. Caracas: Norma, 2009.

SUNIAGA, Francisco. **Caracas muerde**. Caracas: Punto Cero, 2011.

URRIOLA, José. **Santiago se va**. Caracas: Libros del Fuego, 2015.

VALLE, Gustavo. **Happening**. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2014.

VEGAS, Federico. **Falke**. Caracas: Random House Mondadori, 2005.

VEGAS, Federico. **Miedo, pudor y deleite**. Caracas: Alfaguara, 2008.

VEGAS, Federico. **La carpa y otros cuentos**. Caracas: Alfaguara, 2009.

YAGÜE JARQUE, Eloi. **Cuando amas debes partir**. Caracas: El Perro y la Rana, 2010.

VINCENTI, Carmen. **Noche oscura del alma**. Mérida: El Otro y el Mismo, 2005.

Epitáfios da muralha: Mandelshtam, figura e memória em Igor Barreto

Jesús Montoya

Genealogias seculares

El muro de Mandelshtam (2016) é a última obra do poeta venezuelano Igor Barreto. Trata-se de um texto interdisciplinar, no qual as antípodas buscam criar significantes ontológicos da pobreza, da violência e da decadência social. Nele, um sujeito que afirma ser Ósip Mandelshtam, o poeta russo, habita o gueto *Ojo de Agua* na Caracas atual. A articulação da figura de Mandelshtam, de maneira quixotesca, unifica duas pontas temporais: um rosto sobre outro, pregas que compõem a potência histórica e cultural de um dos poetas mais importes do século XX:

> – *Você é o famoso poeta russo, Osip Mandelshtam?*
>
> Ao que ele respondeu sem incentivo, como se estivesse falando de algo familiar.
>
> *-Como o senhor disse, estou à sua disposição.*
>
> O verdadeiro rosto de Mandelshtam, aquele que ele conhecia por meio de tantas fotografias, seu rosto largo, de olhos cinzentos, largo e fechado, com lábios finos e retos, aquele rosto se dissolveu melancolicamente em outro com cabelos grisalhos e uma leve cicatriz na boca, como a marca de alguma operação de fissura que talvez tivesse ocorrido em sua infância[1] (Barreto, 2016, p 15-16).

1 "*¿Usted es el afamado poeta ruso, Ósip Mandelshtam?*
A lo cual respondió sin ánimo, como si hablara de algo consabido.
–*Como lo ha dicho señor, a sus gratas órdenes.*

DOI: 10.29327/5418815.1-25

A fotografia *verdadeira* do rosto é transformada em uma nova imagem: surge uma montagem a partir do sujeito-narrador que, ludicamente, leva o nome de Igor. Como é possível ver, existe um jogo de máscaras no transcorrer das antípodas executadas: "Venho de um encontro com os antípodas. Quero dizer que, ao longo dos anos, tenho me preocupado com a possibilidade de amarrar poeticamente dois extremos. No final, sempre me deparo com o nó desejado."[2] (Barreto, 2016, p. 15). No entanto, essa contrariedade confecciona se sobrepõe a realidade de Mandelshtam, enquanto ele próprio encarna um símbolo da barbárie cometida pelo regime stalinista, que acabou com a sua vida.

O *nodo* dos extremos, o traço absoluto dessa unidade como entrelugar é o que desenvolve as antípodas. A intercalação de imagens também conforma a narrativa do livro ao agregar fotografias ao final, além de condensar distintos suportes e formas que passam da prosa ao verso; suas sessões intituladas são: "Rayas sobre el muro"; "El muro de Mandelshtam"; "Flores tras las rejas / Recuerdo de una experiencia en prisión"; "Retorno (a la Clase Media)"; "El muro de Mandelshtam".

A pesquisadora venezuelana Gina Saraceni (2017), em seu texto "De espaldas a la alabanza. (Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto)" expõe com grandes detalhes parte dos processos textuais de Igor Barreto, em um segmento dedicado a *El muro de Mandelshtam*, intitulado "La lengua de la pobreza", aponta: "O que o maior

---

El rostro verdadero de Mandelshtam, el que había conocido a través de tantas fotografías, su cara ancha de ojos agrisados y juntos, con labios delgadamente rectos, ese rostro se disolvió con nostalgia sobre otro de cabello entrecano que tenía una ligera cicatriz en su boca como la marca de alguna operación de origen leporino ocurrida quizás en su primera infancia."

2 "Yo vengo del encuentro con las antípodas. Quiero decir que en estos años me ha preocupado la posibilidad de atar poéticamente dos extremos. Al final, siempre me topo con el deseado nudo".

poeta russo e um *barrio* ou favela latino-americana têm em comum? O ponto em comum entre os dois é "a condição de pobreza": "pobreza opulenta", "a miséria poderosa", "uma canção triste""[3] (Saraceni, 2017, p. 43). Neste trabalho nos perguntamos, mais precisamente, pela construção da figura do poeta russo na obra de Barreto como simulacro intertextual e potencial significante dos dois extremos temporais.

Assim, o tecido epocal que demarca a primeira parte: "Rayas sobre el muro", escrita inteira em prosa, consistirá em uma poética do indicado devir dos poemas restantes, unindo as maiores senhas de como Barreto entranha a transfiguração da figura de Mandelshtam. O sujeito, em companhia de Mandelshtam, relata sua estância e suas peripécias pela favela, fazendo do leitor, testemunha de uma narração na que a barbárie do passado vai mostrando-se como trauma da Primeira Guerra Mundial. Este "trauma essencial" é articulado por meio do reconto de um naufrágio feito por um migrante italiano que, como seus concidadãos, chegou às costas de La Guaria, no litoral venezuelano, para morar no gueto *Ojo de Agua*, fugindo da guerra:

> Mas eu gostaria de acrescentar, para completar, que os italianos de Ojo de Agua eram um grupo muito unido, vindo de uma família comum, com uma característica muito particular, ou melhor, um trauma essencial, que os uniu, deslocando seu antigo sobrenome e criando um novo mais condizente com a dor que a Primeira Guerra Mundial poderia infligir a eles[4] (Barreto, 2016, p. 17).

3 "¿Qué tienen en común el más grande poeta ruso y un barrio o favela latinoamericanos? Lo común entre los dos es "la condición de pobreza": "pobreza opulenta", "la miseria poderosa", "un triste canto""

4 "Pero me gustaría agregar, por simple añadidura, que los italianos de Ojo de Agua conformaban un grupo cerrado que provenía de un tronco familiar común, con un rasgo muy particular, mejor sería decir un trauma esencial, que los unió desplazando su antiguo apellido y creando uno nuevo más acorde con el dolor que pudo infligirles la Primera Guerra Mundial."

Uma genealogia peculiar é criada a partir do sobrenome "Guerra", cujas capas demonstram a ideia de que a existência de um migrante russo que mora e deambula em uma favela de Caracas, possui um peso histórico: Venezuela foi um dos países que mais recebeu migrantes durante a Primeira Guerra Mundial. Em consequência, a antípoda fundamenta uma potência forjada na narração, enquanto em seu extremo vai sendo manifesta a vida do poeta russo:

> Uma noite, sonhei com um grupo de mulheres maduras, espectralmente brancas, correndo por uma floresta de bétulas, seguidas de perto por soldados que as atacavam com potentes metralhadoras AK-47. Mas voltando a Mandelshtam, que na Rússia do ditador Yossif Vissarionovich Stalin era um leitor apaixonado da *Divina Comédia*.[5](Barreto, 2016, p. 17).

A genealogia dos migrantes como estratégia textual é uma evocação ao passado, à guerra e, como eixo central, a Mandelshtam e seu tempo. Alan Badiou, em seu livro *El siglo* (2005), analisa em um capítulo intitulado "La bestia", um texto – também intitulado como a obra – "El siglo", de Mandelshtam, cuja data de escrita corresponde ao ano 1923, propondo como leitura fundamental a imagem da besta em sua composição orgânica e não mecânica. Ali, Badiou explora por meio da subjetividade do poema uma série de questões que exibem a besta como metáfora viva e como tipologia em sincronia dos séculos: "Meu século, minha besta, quem saberá / Afundar os olhos em suas

5 "Cierta noche soñé con un grupo de mujeres maduras, espectralmente blancas, que pasaron corriendo por un bosque de abedules, seguidas muy de cerca por soldados que las acribillaban con potentes ametralladoras AK-47. Pero volvamos a Mandelshtam, que en la Rusia del dictador Iósif Vissariónovich Stalin fue lector apasionado de la Divina Comedia".

pupilas / E colar com seu sangue / As vértebras das duas épocas?"[6] (Mandelshtam *apud* Badiou, 2005, p. 28). Do texto, expressa Badiou: "O dever do pensamento é subjetivar o século como uma composição viva."[7] (Badiou, 2005, p. 29) e adiciona: "Da interação frente a frente com o século ao fato de que o século olha para trás. O pensamento poético consiste, mesmo quando as coisas desaparecem com seus próprios olhos, em vê-las com os olhos do próprio século."[8] (Badiou, 2005, p. 30). Anteriormente a essa citação, Badiou sustenta que Mandelshtam, além de ser reconhecido como um dos maiores poetas do século XX, é "una suerte de artista insurrecto contra despotismo stalinista", o que o levou à cadeia após escrever o afamado "Epigrama contra Stalin" e, finalmente, à morte, em 1938, nos campos da Ásia Oriental.

A pergunta de Mandelshtam em retrospectiva trazida na análise de Badiou apresenta como é consumada sua figura na obra de Barreto: trata-se de uma interrogante do passado – o pensamento poético na busca do olhar ao século anterior. O sujeito lírico expressa: "Várias décadas após a Primeira Guerra Mundial, Mandelshtam escreveu dois epigramas sarcásticos contra o ditador Stalin, causando seu banimento para a Sibéria, que era uma região fria e despovoada, com vegetação esparsa equivalente a um deserto"[9] (Barreto, 2016, p. 18), somando um fragmento transcrito do *Coloquio sobre Dante*, uma das obras de

6 "Siglo mío, bestia mía ¿quién sabrá / Hundir los ojos en tus pupilas / Y pegar con su sangre / Las vértebras de las dos épocas?".

7 "El deber del pensamiento es subjetivar el siglo como composición viviente".

8 "Del cara a cara con el siglo al hecho de que este mira hacia atrás. El pensamiento poético consiste, aun cuando las cosas se van con los propios ojos, en verlas con el ojo del siglo mismo".

9 "Varios lustros después de la Primera Guerra Mundial, Mandelshtam escribió dos epigramas sarcásticos contra el dictador Stalin ocasionando su destierro a Siberia, que era una región fría y despoblada de vegetación escasa igual a un páramo"

Mandelshtam:

> Copié en un cuaderno unas líneas de su libro de ensayo *Coloquio sobre Dante*, donde explica cómo el poeta florentino entendía el tiempo. Aunque creo que estos renglones podrían ayudar a comprender mejor la forma de vida que se lleva en un ghetto; al final es lo que me importa, allí se podía leer lo siguiente: 'Aquí el presente puro está tomado como escapatoria. Totalmente separado del futuro y del pasado, el presente se conjuga como miedo, como peligro'. Y díganme ahora si esto no se les parece a un barrio caraqueño: '...el presente se conjuga como miedo, como peligro'. Simplemente es así y no cabe al respecto ni una pizca de duda[10] (Barreto, 2016, p. 17).

A poética barreteana incorpora, nela própria, a ambiguidade do tempo (presente separado do futuro e do passado) como artifício textual. Neste trecho, existe uma visão do sujeito até Mandelshtam e, por sua vez, deste até Dante. Ao mostrar a referência, a operação textual é clara acerca da sobreposição temporal da composição da memória, o que termina por gerar, através da frase de Mandelshtam sobre Dante e de sua materialidade literária, um sentido do ocorrido como veracidade na favela de Caracas. A manobra executada é desenvolvida de forma anedótica: o sujeito corrobora que entende a ficção desde uma possibilidade *real*. Mandelshtam como figura é a formação que pretende fazer observar o *nodo* como centro. Seu intertexto evoca o ato de ler o passado: Mandelshtam-Dante, e transportar dessa leitura uma corporeidade, uma força magnética com peso, forma e imagem até um novo

10 "Copié en un cuaderno unas líneas de su libro de ensayo Coloquio sobre Dante, donde explica cómo el poeta florentino entendía el tiempo. Aunque creo que estos renglones podrían ayudar a comprender mejor la forma de vida que se lleva en un ghetto; al final es lo que me importa, allí se podía leer lo siguiente: "Aquí el presente puro está tomado como escapatoria. Totalmente separado del futuro y del pasado, el presente se conjuga como miedo, como peligro". Y díganme ahora si esto no se les parece a un barrio caraqueño: "...el presente se conjuga como miedo, como peligro". Simplemente es así y no cabe al respecto ni una pizca de duda."

espaço como deslocamento, onde, também, transita a violência. Da forma de observação de Mandelshtam levado à favela – não deve ver-se a figura do poeta separada do habitante do gueto; deve ver-se o *nodo*, o entrelugar quixotesco – e da sua maneira de apreciar o espaço ao redor: tempos fusionados, medo e perigo. A poética inicial está elaborada como uma narrativa da memória, ali reside a energia da sua condição.

Simulacros imagético-verbais

A história converte-se em texto e citação, como comparação das narrações de um tempo determinado, enquanto o Mandelshtam de Barreto é uma figura de simulacro no sentido deleuziano do termo; o que comporia que a *Ideia do ícone* de Mandelshtam não é uma questão importante na obra, ou seja, uma cópia *fidedigna*, *exata* da reprodução dessa *Ideia*, na forma platônica exposta por Deleuze no texto "Simulacro y Filosofía Antigua" (1989). Sua representação estende-se na função do simulacro, no entanto dispõe uma *simulação* na obra de arte que a constitui dissimile, com "uma perversão e um desvio essenciais"[11] (Deleuze, 1989, p. 258). O simulacro tem nele um fantasma, contraria completamente a *cópia*, é subversivo e seu efeito é díspar, embora que "internaliza uma similaridade"[12] (Deleuze, 1989, p. 259), ou seja: ""ainda tem um modelo, mas é um modelo diferente, um modelo do Outro, do qual deriva uma dissimilaridade internalizada"."[13] (Deleuze, 1989, p. 249).

Por conseguinte, o *falso*, mais concretamente a *simulação*, pos-

11 "una perversión y una desviación esenciales".

12 "interioriza una similitud".

13 "tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo Otro, del que deriva una desemejanza interiorizada".

sui uma *aparência*, uma *ilusão*; tal como expressa um dos fragmentos iniciais já mencionados da obra. Essa dissolução do *verdadeiro*, da *Ideia*, por um rosto diferente, produz uma divergência: nela a figura barreteana de Mandelshtam cria um desvio, não apenas físico, senão também cultural e histórico. Desta maneira, o simulacro baseia que, embora os fatos desenvoltos na Caracas do século XXI e a Rússia do século XX de Mandelshtam não sejam idênticos entre si, a estratégia em desvio do ícone interioriza uma alegoria histórica semelhante em termos de precariedade, pobreza e violência. Em síntese: o que há resguardado no espectro do simulacro é a experiência e a historicidade de Mandelshtam, bem como a pluralidade da figura que estabelece outra experiência, outra história, outra narrativa que procura fazer testemunhas pertencentes ao novo século.

Andreas Huyssen, no seu texto "En busca del tiempo futuro" (2000), aponta que a partir da década de 1980 iniciou-se o movimento dos denominados *futuros presentes* aos *pretéritos presentes*; essa nova percepção do tempo tenta gerar uma *musealização* do passado como discurso da memória para evitar as grandes catástrofes ocasionadas ao longo do século: "Nesse sentido, a guerra de Kosovo confirma o poder crescente da cultura da memória no final da década de 1990, mas também levanta questões complexas sobre o uso do Holocausto como um tropo universal de trauma histórico".[14] (Huyssen, 2000, p. 4). Existe, pois, nesses *pretéritos presentes* uma "recodificação do passado em andamento após o modernismo"[15] (Huyssen, 2000, p. 2), desde a qual as significações dos traumas buscam refletir-se em outros como uma

14 "En este sentido, la guerra del Kosovo confirma el creciente poder de la cultura de la memoria hacia fines de los 90, pero también hace surgir cuestiones complejas sobre el uso del Holocausto como tropos universal del trauma histórico".

15 "recodificación del pasado en curso después del modernismo".

globalização da memória. A fusão dos discursos desemboca em uma memória traumática, reconstruída desde as artes visuais, a fotografia e o cinema para chegar às massas, e elaborada como uma reunião de "entretenimiento y trauma" (Huyssen, 2000, p. 5), em que cada qual assume um papel:

> Não há dúvida: o mundo está se tornando um museu, e todos nós desempenhamos um papel nesse processo. O objetivo parece ser a lembrança total. É a fantasia de um arquivista levada ao ponto do delírio ou há outro elemento em jogo nesse desejo de trazer todos esses passados diferentes para o presente, um elemento específico da estruturação da memória e da temporalidade em nossos dias que não foi vivenciado da mesma forma em tempos passados?[16] (Huyssen, 2000, p. 5-6).

Devido a isso, o passado origina distintas interrogantes referentes à sua representação obsessiva na era tecnocrata, fluida e efêmera; no entanto, Huyssen expressa: "Em outras partes do mundo, essa cultura da memória assume uma inflexão mais explicitamente política."[17] (Huyssen, 2000, p. 6), acrescentando que após do ano de 1989 houve uma grande fascinação pela temática da memória, bem como o esquecimento em países pós-comunistas do leste europeu na ex-União Soviética.

No caso do *El muro de Mandelshtam*, Igor Barreto articula a dimensão do tropo universal do trauma da Primeira Guerra Mundial como reminiscência, construindo *outra* figura de Mandelshtam, em-

16 "No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total. ¿Es la fantasía de un encargado de archivo llevada al grado de delirio? ¿O acaso hay otro elemento en juego en ese deseo de traer todos estos diversos pasados hacia el presente? ¿Un elemento específico de la estructuración de la memoria y de la temporalidad en nuestros días que no se experimentaba de la misma manera en épocas pasadas?"

17 "En otras partes del mundo, esa cultura de la memoria cobra una inflexión más explícitamente política"

bora esta esteja apegada à sua história e à sua tragédia pessoal em fórmula intertextual: a ideia de narrar a vida do poeta não é gratuita e é manifestada de maneira contínua, não apenas desde seus padecimentos, senão também desde sua obra, somando-se a um espaço de experiência que entranha a complexidade de um símbolo documental, cultural e político, cujo simulacro é exibido pela Caracas atual: "la capital del rencor" (Barreto, 2016, p. 56). Nesta, a cidade como reescritura de Paul Celan, mostra-se: "La muerte es la maestra de Caracas" (Barreto, 2016, p. 34) entre personagens autóctones da favela que, como relatos escritos em epitáfios, evidenciam a catástrofe.

Alguns destes textos são antecedidos pelo símbolo de uma cruz (†) – que se conjuga com o design da editora independente que dirige Igor Barreto, denominada Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro; a encarregada pelos cuidados de *El muro de Mandelshtam* foi Waleska Belisario. Estão, embaixo de cada cruz, os nomes dos personagens e os anos em que nasceram e faleceram, seguidos de uma pequena história. Seis lápides aparecem progressivamente na obra, abordando intensamente os acontecimentos diários da cidade, onde ecoam-se vozes como lembranças e cruzes da favela:

> †
> KELVER CORDERO
> (28 de julho 1981 – 2 de fevereiro 2005)
>
> Estrangeiro, pare por apenas um segundo. Na vida, eu não queria ser julgado pelo lugar precário de onde vim. Foi por isso que ganhei uma bolsa de estudos para estudar direito na prestigiada Universidade Católica. Assim que cheguei, algumas belas colegas do primeiro ano de direito me convidaram para um clube luxuoso. Lembro-me das salas revestidas de mogno e de uma piscina olímpica com piso de mosaico azul. Era um azul incandescente, cujos brilhos se misturavam com a vibração nervosa da superfície da água. Todos nós (inclusive elas) estávamos com nossos trajes de banho por baixo das roupas, então, com risa-

> das sensuais, nos despimos ao mesmo tempo. Elas ficaram se beijando, elogiando o corpo um do outro, enquanto eu caminhava solitariamente pela borda da piscina. Ninguém notou, nem mesmo o salva-vidas, mas caí sem saber nadar na parte funda e desci com os braços estendidos até o fundo, onde meus olhos descobriram uma moeda, talvez jogada para fazer um pedido. Não ofereci resistência. Não senti medo naquela sala quente e luminescente; vi algumas esferas de ar exaladas de meus pulmões subirem e ouvi as risadas de meus amigos ausentes da tragédia que estava ocorrendo. Então me ocorreu que tudo aquilo era 'circunstancial'. E voltei ao único pensamento autêntico que, naquele momento, governava minha alma: minha condição de pobreza[18] (Barreto, 2016, p. 37).

Como é possível evidenciar, tratam-se de murmúrios, vozes que tentam ser resgatadas e acrescentam-se como comunidade que arquiva testemunhas; o mesmo ocorre com os dois textos que integram a parte intitulada: "Flores tras las rejas / Recuerdo de una experiencia en prisión"; chamados "Cosas con plena libertad o sin ella" e "Farmacia La Planicie", os quais Barreto constrói a partir de um "esfuerzo colectivo", em encontros literários que ele próprio dirigiu no ano de

18 "KLEVER CORDERO. (28 de julio 1981 – 2 de febrero 2005). Extranjero, detente solo un segundo. En vida no quise ser juzgado por el precario lugar de donde venía. Fue por eso que gané la beca para estudiar leyes en la prestigiosa Universidad Católica. Apenas llegué, unas hermosas compañeras del primer año de Derecho me invitaron a un lujoso club. Recuerdo los salones enchapados en madera caoba y una piscina olímpica con fondo de mosaico azul. Era un azul incandescente, cuyos destellos se confundían con la nerviosa vibración de la superficie acuática. Todos (incluso ellas) traíamos nuestros bañadores debajo de la ropa, así que, entre risas sensuales, nos desnudamos a un tiempo. Ellas se demoraron elogiando sus cuerpos, mientras yo caminaba solitario por el borde de la alberca. Nadie se dio cuenta, ni tan siquiera el salvavidas, pero caí sin saber nadar en la parte más honda, y descendí con los brazos abiertos hasta el fondo, donde mis ojos descubrieron una moneda tal vez lanzada para pedir algún deseo. No ofrecí ninguna resistencia. No podía sentir miedo en aquella habitación tibia y luminiscente; vi que ascendían algunas esferas de aire exhaladas por mis pulmones, y escuché las risas de mis amigas ausentes de la tragedia que acontecía. Se me ocurrió entonces que todo era algo "circunstancial". Y regresé al único pensamiento auténtico que en ese momento gobernaba mi alma: mi condición de pobreza.

1996 na instituição de detenção de menores "Flores de Catia", localizada na cidade de Caracas. No texto introdutório, Barreto se mostra um tanto cético frente à possibilidade de enxergar a literatura como regeneradora social, porém expressa que talvez seja possível "descobrir uma comunicação sensível entre os seres".[19] e que essa comunicação possa produzir um diálogo que "ocorra numa situação limítrofe, e disto (também é provável) dependa a salvação da vida em uma cidade tão violenta como Caracas"[20] (Barreto, 2016, p. 101).

Desta maneira, uma escritura é incubada em outra como esforço coletivo, testemunhal, que também procura *fazer memória*. A raiz disto, a figura como simulacro de Mandelshtam, dimensiona a barbárie em um *pretérito presente* (Huyssen, 2000), demarcando com os epitáfios e os textos coletivos uma memória atual, já que, em última instância, para Barreto, Mandelshtam não possui apenas uma materialidade apegada ao corpo físico, senão também ao espaço, como pode-se ler no poema "Mandelshtam":

> Mandelshtam é um animal
> no centro de um círculo
> que alguns homens fizeram se armando com paus.
> É o poste de luz que naquela esquina
> tem sua cúpula apagada
> por uma lâmpada quebrada,
> perigosamente afiada.
> Não vamos nos esquecer de que o poeta
> é um fator potencial
> na dinâmica
> da iluminação.
> Mandelshtam é a calçada com degraus,

19 "descubrir una comunicación sensible entre los seres".

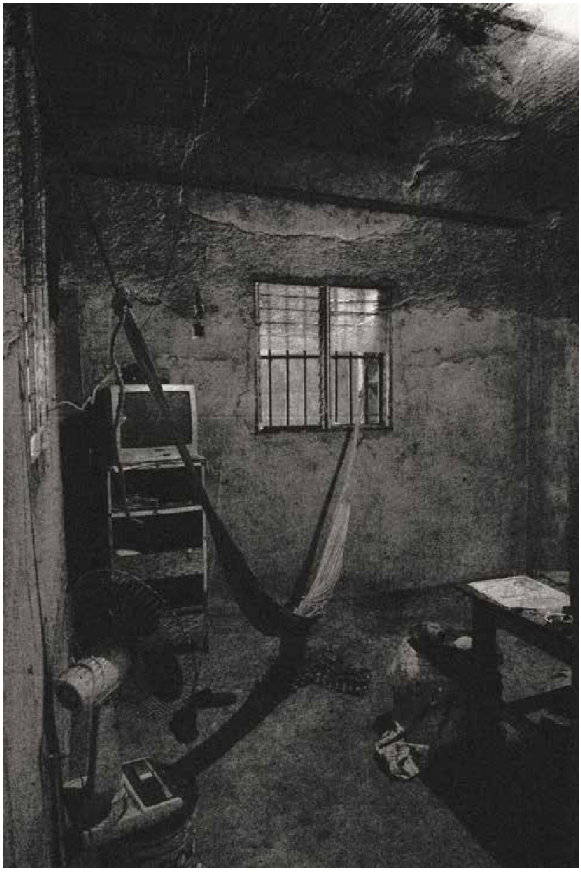
20 "ocurra en una situación límite, y de ello (también es probable) dependa la salvación de la vida en una ciudad tan violenta como Caracas".

uma passagem de trabalhadores repleta de veias
e de 'algumas' dispostas a fazer qualquer coisa.
Era também um homem
dentro de um saco plástico preto:
com cara de rato e rabo de rato,
um bandido morno que poderia vir a ser
o único irmão de Filippo, o árabe.
Porque tudo o que Mandelshtam provoca em mim
um medo básico,
na visão de um monumento estranho.
Ainda mais neste país
onde a ternura
é uma dificuldade frequente[21] (Barreto, 2016, p. 35).

É evidente a composição espacial por meio do simulacro: "centro de um círculo/ que alguns homens fizeram se armando com paus"; "poste de luz que naquela esquina/ tem sua cúpula apagada/ por uma lâmpada quebrada,"; "é a calçada com degraus", nela, a própria violência está aderida aos corpos: "Era também um homem/ dentro de um saco plástico preto:/com cara de rato e rabo de rato,/um bandido morno"; não obstante, em contrariedade a todas essas imagens: "é um fator potencial/ na dinâmica/ da iluminação" (Barreto, 2016, p. 35). Pois bem, o Mandelshtam de Igor desde sua composição espacial avança do verbal ao visual: o simulacro configura sua representação nas sete fotografias finais da obra; o autor de seis delas é Ricardo Jiménez, excetuando-se a foto que fecha o livro, feita por Xiomara Jiménez.

21"Mandelshtam es un animal / en el centro de un círculo / que unos hombres han hecho / armándose con palos. / Es el poste de luz que en esa esquina / tiene la cúpula apagada/ por una lámpara rota, / peligrosamente cortante. / No olvidemos que el poeta/ es un factor potencial en la dinámica/ eliminatoria. / Mandelshtam es la vereda con escalones, / un venoso pasadizo de obreros/ y de "algunas" dispuestas a todo. / Fue también un hombre/ dentro de una bolsa negra de plástico: / cara de rata y cola de rata, / un malandro tibio que tal vez resulte/ el único hermano de Filippo el Árabe. / Porque todo Mandelshtam provoca en mí/ un miedo básico, / la visión de un / extraño monumento. /Aún más en este país/ donde la ternura/ es una frecuente dificultad."

Imagem 1: *El muro de Mandelshtam*. Xiomara Jiménez.



Nas fotografias observam-se fachadas, janelas e casas deterioradas de uma favela de Caracas, talvez de *Ojo de Agua*, já que não existe uma nomeação mais específica que o título da sessão, que é o mesmo da obra: *El muro de Mandelshtam*; escadas; sombras; estruturas meio feitas; um televisor abandonado; um quarto exatamente idêntico à descrição textual daquele habitado por Mandelshtam na narrativa do texto; além de uma imagem na qual o leitor pode constatar ao próprio Mandelshtam-simulacro contemplando a favela. Essa descrição possui

como eixo interno uma correspondência entre imagem e texto: "No centro de uma sala / com a moldura da única janela quebrada / Sob a lâmpada / que é uma gota de âmbar / pendurada em um cabo preto"[22](Barreto, 2016, p. 43); a flutuação gera um exercício documental que registra uma realidade onde o espaço é aberto pela figura do poeta através de um vórtice temporal: "O quarto de Mandelshtam naquela pensão ficava em um corredor no terceiro andar, onde no final havia alguns degraus e depois o telhado com seus varais de arame preto"[23] (Barreto, 2016, p. 20). Assim, o simulacro é a alegoria em diacronia com o sujeito lírico, aquele *Igor* frente a uma máscara simbólica, a qual funciona, de fato, como *cópia* deste Oh, a cópia! A cópia que me faz lembrar / de mim mesmo"[24] (Barreto, 2016, p. 47).

Imagem 2: *El muro de Mandelshtam*. Ricardo Jiménez.



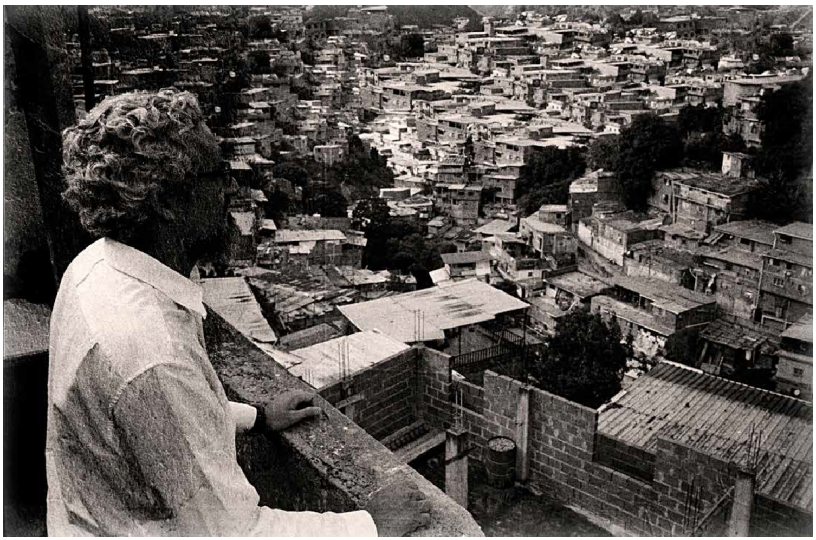
22 "En el centro de una habitación / con el marco de la única ventana rota. / Bajo el bombillo / que es una gota de ámbar / colgando de un cable negro".

23 "El cuarto de Mandelshtam en aquella pensión estaba en un pasillo del tercer piso, donde al final había unos escalones y luego la azotea con sus tendederos de alambre negro".

24 "¡Oh, la copia! La copia que me recuerda / a mí mismo"

As fotografias, feitas em preto e branco, possuem uma ligeira pulsão de desfoque e movimento. A característica documental do livro cria um interstício aprofundado entre a realidade e a ficção, conforme o simulacro toma corpo; embora pouco *visível*, seu perfil e aparência, assim como o espaço – entendendo a figura como um todo – cobra maior energia política com seu mimetismo radical. A imagem de Ricardo Jiménez ilustra a figura barreteana de Mandelshtam, uma apropriação histórica desviada, um documento que desenha a Caracas atual como paisagem urbana.

Imagem 3: *El muro de Mandelshtam*. Ricardo Jiménez.



O fato de que as fotografias formem cenas traçadas como texto na mesma obra – o quarto habitado por Mandelshtam, seu terraço e a favela – penetra ainda mais a composição espacial, pois o tempo e a historicidade também são esse lugar desenvolvido pelos acontecimentos narrados, em seu esforço de estabelecer uma memória a partir do artifício. Em relação a estes tipos de procedimentos, o ensaísta venezuela-

no Miguel Gomes, em seu texto "Umbrales, remediaciones y cultura material en la poesía venezolana contemporánea" (2016), aponta:

> No alvorecer do século XXI, a videação dará lugar, na poesia venezuelana, à remediação - recorro agora a outro termo necessário, usado por Jay David Bolter e Richard Grusin em seu livro Remediation: Understanding New Media -, na qual encontraremos textualidades transfixadas pelo digital. Isso acontece, no entanto, e aqui faço uma parte fundamental de meu argumento, não por mero fascínio formalista, mas por uma urgência experimental que responde ao horizonte político.[25]. (Gomes, 2016, p. 413 - 414).

Para Gomes, o labirinto destas obras como laboratórios formais compreendem uma urgência "experimental" que recai no político – como para Huyssen, a cultura da memória nos casos já mencionados. Assim sendo, encontramos: remediação nas formas e *pretérito presente* por meio do *simulacro* na figura de Mandelshtam. Por outro lado, Gomes considera as obras de Barreto como parte desses textos: ""Quanto ao segundo modelo de remediação, com livros de poesia transformados em artefatos e indicações "performativas", encontraremos mais exemplos nas obras de Igor Barreto"[26] (Gomes, 2016, p. 421), devido ao que analisa o livro *Carreteras nocturnas* (2010), que também contém fotografias de Ricardo Jiménez, sobre as quais explica:

25 "La videación, en los albores del siglo XXI, dará paso en la poesía venezolana a la remediación – acudo ahora a otro término necesario, empleado por Jay David Bolter y Richard Grusin en su libro Remediation: Understanding New Media – en la que encontraremos textualidades traspasadas por lo digital. Lo anterior sucede, sin embargo, y aquí planteo una pieza fundamental de mi argumento, no por mera fascinación formalista, sino por una urgencia experimental que responde al horizonte político".

26 "Respecto al segundo modelo de remediación, con poemarios transformados en artefactos e indicios "performáticos", hallaremos más ejemplos en trabajos de Igor Barreto"

> Além de sua função de testemunho, as imagens enfatizam a dimensão sombria dos versos, com sua atenção persistente ao enfraquecimento de lugares e indivíduos, à desolação e à escuridão. Mas elas também enfatizam a sensação de uma realidade em ruínas, bem como as conexões com um presente cercado por discursos heroicos[27] (Gomes, 2016, p. 422).

Esta descrição pode acoplar-se em grande parte ao trabalho fotográfico de *El muro de Mandelshtam*, só que neste caso a obra mostra outras dimensões que convivem, como exposto, na historicidade, constituída nessa "sensación en ruinas", desta vez na Caracas atual.

Por fim, *El muro de Mandelshtam* é um exemplo íntegro do que fora revelado por Miguel Gomes e Gina Saraceni. Por um lado, a remediação exterioriza com maior afinco a potência da figura de Mandelshtam, fazendo predominá-la como simulacro desde seu labirinto epocal; por outro, leva-a até uma favela latino-americana e sua realidade político-social no século XXI, incorporando, assim, um *nodo* para manifestar o espectro histórico do poeta russo, ínterim da antípoda como aparato intertextual de um *pretérito presente*.

Referências

BADIOU, A. **El siglo**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2009.

BARRETO, Igor. **El campo / El ascensor. Poesía reunida (1983 - 2013)**. Madri: Editorial Pre-textos, 2014.

27 "Más allá de su función testimonial, las imágenes subrayan con su pertinaz atención al menoscabo de lugares e individuos, a la desolación o a la penumbra, la dimensión lóbrega de los versos. Pero enfatizan, además, la sensación de una realidad en ruinas, así como las conexiones con un presente sitiado por discursos heroicos."

BARRETO, Igor. **El muro de Mandelshtam**. Caracas: Sociedad de amigos del Santo Sepulcro, 2016.

BOLTER, J. D. GRUSIN, R. **Remediation**: Understanding New Media. Cambridge: MIT UP, 2000.

BRODSKY, J. **Menos que uno: Ensayos escogidos**. Madrid: Siruela, 2006.

COETZEE, J. M. **Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar**. Barcelona: Debate, 2007.

DELEUZE, G. **Lógica del sentido**. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOMES, Miguel. Umbrales, remediaciones y cultura material en la poesía venezolana contemporánea. *In:* **Cuadernos de Literatura**, n. 20, v. 40, a. 22, 2016.

HUYSSEN, A. En busca del tiempo futuro. *In:* **Revista Puentes**, n. 2, 2000.

LUCCA, R. **Conversaciones bajo techo**. Caracas: Editorial Pomaire, 1994.

MANDELSTAM, O. **Coloquio sobre Dante**. Capellades: Editorial Acantilado, 2004.

MANDELSTAM, O. **Cuadernos de Voronezh**. España: Ediciones Igitur, 2008.

SARACENI, Gina. De espaldas a la alabanza. (Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto). *In:* **El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamerica**, a. III, n. 4, 2017, p. 21-48.

A literatura fala antes: breves notas sobre aborto e maternidade na poesia venezuelana

Cristina Gutiérrez Leal

embarazo
De *embarazar*.
1. m. Impedimento, dificultad, obstáculo.
2. m. Estado en que se halla la mujer gestante.
Diccionario de la Real Academia Española

1. Durante um evento do KJCC da NYU, a escritora venezuelana Gina Saraceni, afirmou que a literatura "pensa antes da teoria muitos problemas que a teoria nos faz ver claramente, e quando voltamos à literatura, vemos que esta já havia pensado nisso"[1], já que em muitos momentos históricos a literatura funciona como uma antecipação de perspectivas teóricas, filosóficas e científicas, em um diálogo larvário entre a palavra e as estruturas sociais.

Essa ideia de uma literatura que pensa antes remete a noção de "literatura pensante" que o Evando Nascimento em *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012) desenvolve para refletir sobre aquelas escritas que ajudam "a pensar o impensado na história da literatura" (Nascimento, 2012, p.24), e que servem como insumo teórico na tentativa de enxergar os projetos estéticos cuja realização coloca em xeque as subjetividades individuais e coletivas estabelecidas e serve de plata-

1 Evento disponível em: Round table: Vegetal Plots in Latin American Literature https://youtu.be/7Uc2NWgsW80.

DOI: 10.29327/5418815.1-26

forma para novas formas de se relacionar com o real sobretudo no seu aspecto político.

Essas novas formas requerem marcos de pensamentos renovados, que no livro *De las prolongaciones de lo humano: reflexiones en torno a la experiencia y sus inherentes protocolos* (2021), Luis Miguel Isava vai chamar de "protocolos alternativos". Nesse livro, o autor propõe argumentos para explicar como funcionam as formas de percepção e como elas são mediadas por protocolos. Sua proposta é pensar a percepção como um processo em que entra em jogo o que ele chama de "o arquivo do sabido", ou seja, "o conjunto de imagens, sons, sensações e ideias que (...) vêm em nosso auxílio no momento de perceber algo"[2] (Isava, 2022, p.63). Assim, no momento em que se depara com "algo", o olhar do ser humano já está condicionado por uma série de indicadores anteriores que lhe permitem conhecer e apreender "de certa forma" o que observa.

É possível que essa maneira de entender a percepção também problematize a maneira de entender a experiência, pois ela não é "aquilo que é adquirido diretamente, em contato com coisas e fatos, independentemente de interpretações"[3] (Isava, 2022, p. 66-67). Toda experiência é moldada por um protocolo naturalizado que forma uma maneira específica de ver e não outra. As formas de experimentar são necessariamente atravessadas por um gesto histórico e social, portanto, seria necessário considerar as informações que certos imaginários sociais formam sobre as coisas e que implicações teve em relação à forma como elas são percebidas; em outras palavras, a experiência deve

2 "el cúmulo de imágenes, sonidos, sensaciones e ideas que (...) vienen en nuestra ayuda en el momento de percibir algo".

3 "¿lo que se adquiere de forma directa, en contacto con las cosas y los hechos, al margen de las interpretaciones?".

ser entendida como "um processo de inserção de um indivíduo nas práticas perceptivas e interpretativas de um coletivo"[4] (Isava, 2022, p. 68).

A experiência como uma prática coletiva tem elementos que ajudam e orientam as formas de observar a realidade. Para isso, ela recorre dispositivos que moldam experiências e comportamentos por meio de rituais, práticas e tecnologias de poder; em outras palavras, não há experiência que não seja regulada pelos protocolos naturalizados socialmente que agem por meio de mecanismos de poder que os torna invisíveis. Isava reflete sobre essa ideia quando propõe a noção de "protocolos de experiência", referindo-se ao "processo inerente a toda experiência; aquele outro que muitas vezes passa despercebido e que funda, qualifica e qualifica a experiência"[5] (Isava, 2022, p.74).

Por meio desses protocolos, a experiência é ordenada e normalizada; a função deles é ser canais de controle e organização, por meio dos quais a vida se adapta aos padrões estabelecidos pelas instituições que regulam os sujeitos; no entanto, pergunta Isava, quando "surge a possibilidade de que esses protocolos sejam transgredidos, problematizados: o que acontece nesse caso?"[6] (Isava, 2022, p. 79); o que acontece quando nos deparamos com o "rabisco" de uma criança que quer significar algo que excede a representação e que coloca a questão: o que é isso?

Se, diante da repetição enfadonha de certas formas de conceber (ou camuflar) a realidade, a experiência podem se deslocar para outras

4 "un proceso de inserción de un individuo en las prácticas perceptivas e interpretativas de un colectivo".

5 "proceso inherente a toda experiencia; eso otro que a menudo pasa desapercibido y que funda, califica y cualifica la experiencia".

6 "aparece la posibilidad de que dichos protocolos se transgredan, se problematicen: ¿Qué ocurre en ese caso?".

esferas e renovar seus modos, então também é necessário que os protocolos sejam atualizados e acompanhem as mudanças que as novas experiências exigem. Diante dessa possibilidade, há sempre um estranhamento: "o que é isso?", porque a percepção, acostumada ao que já está estabelecido, sucumbe ao estremecimento da surpresa, à reação de espanto provocada pela novidade, aquilo que não é legível por meio dos protocolos naturalizados. Daí que Isava proponha a noção de "protocolos *alternativos* de experiência", ou seja, novas estruturas de compreensão para os espaços em que a experiência parece ser enunciada de uma maneira inédita, estranha e diferente. Assim, "onde parecia haver apenas um ponto de interrogação, surge agora uma nova maneira de experimentar o aparato diante do qual nos encontramos"[7] (Isava, 2022, p. 97).

Com base nessas reflexões, o que proponho neste trabalho é uma leitura de como a poesia de várias autoras venezuelanas rompe com certas convenções existentes em torno da maternidade e do aborto ao pôr em cena protocolos alternativos de experiência que mostram outras maneiras de "maternar", que problematizam e interrompem os acordos existentes.

2. Como sabemos, a linguagem, em todas as suas manifestações, é um ato político (Bakhtin, 1995). E se as discussões sobre o aborto conseguiram, em alguns países da América Latina, desestabilizar congressos e parlamentos, foi justamente porque já existe uma narrativa construída na sociedade que permite que os Estados e o poder público sejam alcançados com objetivos claros e articulados. Porém, essas construções discursivas que permeiam regularmente a sociedade organizada parecem ter na literatura uma espécie de movimento enuncia-

7 "ahí donde sólo parecía haber una interrogante ahora surge una nueva forma de experimentar el aparato frente al que nos encontramos"

tário/profético, pois, como veremos a continuação, o tema do aborto aparece na poesia venezolana muito antes de aparecer como debate na sociedade e, claro, muito antes de aparecer nas instâncias de poder na Venezuela, onde, até hoje, não tem lugar.

A poesia é uma das maneiras pelas quais a arte pode abordar alguns dos temas que continuam envolvidos em moralidade e censura como resultado de nossa educação judaico-cristã de punição às mulheres. Neste breve texto, trago aos olhos do leitor uma seleção não exaustiva de poemas de algumas escritoras venezuelanas que, por meio da linguagem poética, dão conta das complexas subjetividades vinculadas ao processo de gestação e aborto.

Gostaria de começar com uma de nossas vozes mais representativas. A de Yolanda Pantin, que em seu livro *Correo del corazón* inclui um poema chamado "Vitral de mujer sola" (Vitral de uma mulher sozinha), aqui está um trecho:

> Se têm filhos, fazem de mães
> São ternas e delicadas
> Embora muitas vezes se alterem
> Um pensamento recorrente é
> Já não posso nem mais um minuto.[8]
> (Pantin *apud* Miranda, 1995, p. 181).

A maternidade, um conceito profundamente influenciados pela cultura patriarcal e amplamente explorado pelo pensamento feminista, é considerado como uma construção cultural que, especialmente no contexto ocidental, abriga diversos arquétipos marcantes (o da Virgem Maria, por exemplo). Esses arquétipos contribuem para a conso-

8 "Si tienen hijos hacen de madres/ Son tiernas y delicadas/ Aunque muchas veces se alteren/ Un pensamiento recurrente es/ Ya no puedo ni un minuto más".

lidação de um modelo específico de maternidade, muitas vezes ao custo da negação das suas facetas mais complexas e menos idealizadas. No poema de Pantin, essas facetas menos idealizadas da maternidade são meticulosamente iluminadas. No entanto, esse enfoque não subtrai o reconhecimento da delicadeza inerente ao ato de ser mãe. O eu lírico do poema ressalta de maneira proeminente não apenas a inelutável presença do cansaço, mas também a tendência inexorável ao declínio que acompanha aquelas que carregam consigo o fardo de outra vida além da sua.

María Auxiliadora Álvarez é outra voz venezuelana que convoca uma rica reflexão sobre a questão no seu livro *Caza/Cuerpo*:

> O senhor nunca pariu
> Não conhece
> o fio das facas
> não sentiu
> as cobras do rio (...)
> doutor não enfie a mão tão fundo
> que lá tenho os facões
> que tenho uma menina adormecida
> e o senhor nunca passou
> uma noite na cobra
> o senhor não conhece o rio[9]
> (Álvarez, 1993, p. 19).

A relação biopolítica do corpo com uma das facções mais poderosas da sociedade, que é a assistência médica, também chega aos nossos olhos por meio da poesia que não economiza escrúpulos ao apontar a ferida médica, a ferida aberta que torna violenta a assistência hospita-

9 "usted nunca ha parido/ no conoce/ el filo de los machetes/ no ha sentido/ las culebras de río (...) / doctor no meta la mano tan adentro/ que ahí tengo los machetes/ que tengo una niña dormida y usted nunca ha pasado/ una noche en la culebra/ usted no conoce el río".

lar. Os convocados nesse poema são precisamente os médicos homens legitimados como autoridade-deidade para se referir a questões como a maternidade e a maneira como nós, mulheres, temos de lidar com ela. O verso "o senhor nunca passou/uma noite na cobra" (Álvarez, 1993, p. 19), revela explicitamente a distância entre o médico, que nesse caso pode ser lido como representante de um sistema de cuidados de saúde, e a paciente feminina, exposta a mãos que vão longe demais dentro de onde "tenho os facões / que tenho uma menina adormecida" (Álvarez, 1993, p. 19); uma zona que, no poema, deseja-se que seja negado seu contato. O modo simbólico que Álvarez usa para se referir à sua possível filha é muito eloquente: serpentes fluviais, pontas de facão. Em uma análise rápida, imediata e superficial, poderíamos dizer que a filha é, ao mesmo tempo, fluida e afiada, corrente e ferida.

Assim, nesta linha de reflexões sobre o corpo feminino e a maternidade, trago agora um poema de Maritza Jimenez em que ela trabalha explicitamente com o tema do aborto:

como sangue saiu
e no meu corpo dormia
ao acordar
eu dançava
e dançava
minha nova liberdade
choro
e
confesso[10]
(Jimenez *apud* Miranda, 1995, p. 219).

10 "como sangre salió/ y en mi cuerpo dormía/ al despertar/ yo bailaba/ y bailaba/ mi nueva libertad/ lloro/ y confieso"

Esse poema poderia ser pensado com três leituras principais: a não incorporação da palavra filho/filha, mas, como substituto, a metáfora do sangue saindo (talvez como uma forma de resistir a tudo o que "filho" implica politicamente?); o uso do verbo "acordar", talvez se referindo a dois cenários possíveis no poema: o sono ou a anestesia clínica, em ambos os casos sugerindo a gravidez como um estado de repouso desconfortável, do qual só se experimenta a liberdade ao acordar; e esta seria a terceira leitura: a liberdade de deixar o sangue fluir, e o poema a configura por meio da dança, do choro e da confissão. Esta última, uma palavra circunscrita ao ambiente judicial ou católico, permite que o poema seja lido quase como uma espécie de manifesto sem *mea culpa:* o eu lírico parece afirmar "eu fiz isso e danço de felicidade".

Apresento, a seguir, uma sequência de poemas do mesmo livro da Maritza Martinez que ajuda a ver quase de forma narrativa uma espécie de poética do aborto:

amor
a náusea cessou
minha barriga parou
nem mesmo a borda de uma carícia
poderá me proteger
[...]

Seca-se meu peito
não nutre mais este sangue
morro duas vezes
crepito sem sombra[11]
(Jimenez *apud* Miranda, 1995, p. 220)

11 "amor/ cesó la náusea / se detuvo mi vientre / ni el filo de una caricia/ podrá protegerme / [...]se seca mi seno/ ya no alimenta esta sangre/ muero dos veces / crepito sin sombra".

cheia de urtigas e abismos
vou como um ouriço
até a rocha mais profunda
para explodir
lambendo meu medo[12]
(Jimenez *apud* Miranda, 1995, p. 221)

de mim
nem mesmo a lama
meu filho é um oco
uma vertigem
uma morte
que em minha língua inflama o restolho[13]
(Jimenez *apud* Miranda, 1995, p. 222)

perdida no fundo
a palavra MÃE
devora berços devora choros
em amniótica vital
na minha barriga como um punho
desafiando o vazio

(...)

não crescem mais crianças
em meus olhos[14]
(Jimenez *apud* Miranda, 1995, p. 222)

Nestes poemas, "por um lado, nada foi esquecido; por outro, a experiência se tornou escrita" (Miranda, 1995, p. 217). A mãe ratifi-

12 "llena de ortigas y abismos / voy como erizo / hasta la roca más profunda/ a reventar lamiendo mi miedo".

13 "de mí / ni siquiera el barro/ mi hijo es una oquedad/ un vértigo/ alguna Muerte/ que en mi lengua enciende rastrojos".

14 "perdida al fondo/ la palabra MADRE/ devora cunas/ devora llantos /sobre amnióticos vitales/ en mi vientre como un puño / retando al vacío [...] ya no me crecen niños/ en los ojos".

ca seu ócio, afirma que sua memória se esforça para descartar as lembranças, e que seu ser é dobrado pelo peso dos filhos ausentes, agora convertidos em um fardo maior, pesam enquanto faltam, e a palavra permanece sempre como articuladora dessa nova subjetividade quebrada. É por causa dela que a maternidade se torna discurso e o cabelo da mãe se torna metáfora e o filho ausente quer ser esquecido em frente a uma máquina onde a mãe "desnuda palavras".

Por sua vez, Jacqueline Goldberg (1966) faz um movimento semelhante/paralelo ao de Martinez, em *Máscaras de familia* (1988), onde o destinatário parece ser um filho ainda não nascido. Esse livro é fundamental para entender a reflexão sobre a maternidade na poesia e constitui uma das principais engrenagens da poética acerca da figura da mãe, tanto na obra de Goldberg quanto na tradição literária venezuelana.

Essa poeta propõe, por meio de uma linguagem breve e contundente, afiada e crua, uma experiência atormentada pela espera do filho "transformado em náusea", *Máscaras de familia* é escrito a partir da possibilidade, na espera por algo ainda não realizado. É a poética de uma criança que está por vir, de uma ruptura e mudança que se aproxima. A voz poética se imagina mãe antes de se tornar mãe de fato, mas, ao contrário dos acordos existentes sobre o estado de felicidade e desejo de quem está prestes a dar à luz, aqui o que se põe em cena é um olhar desconfiado em relação ao nascimento do filho e suas consequências, pela maneira como ele compromete a liberdade do sujeito e afeta seu corpo: "Você virá/ para me pregar/ seu sangue meu/ para me subjugar"[15] (Goldberg, 2006: 269). A tragédia se inscreve na genealogia. O sangue de seu filho, seu próprio sangue, é precisamente o

15 "Vendrás/ a clavarme/ tu sangre mía/ a someterme".

desconforto, aquilo que é pregado nele. Essa forma de esperar o nascimento da criança interrompe o arquivo do sabido, subvertendo a ideia de plenitude que uma mulher grávida deve experimentar.

A mãe é ameaçada por seu próprio sangue e inicia uma jornada de dor e angústia que nunca é revertida ao longo do poema. O que permanece constante é a reprovação e a reclamação. O texto não expressa a esperança e o anseio emocional das mães por seus filhos; há a insônia, a tristeza, a ansiedade. Não há dor que seja liberada e atenuada pelo nascimento da criança, mas, ao contrário, sua chegada representa a percepção de que sua existência, sua presença na vida cotidiana da mãe, produz ansiedade, reprovação e lamentação no sujeito poético. Em toda essa coleção de poemas, não há nenhuma semelhança com o que é convencionalmente associado a uma mãe que acabou de dar à luz: felicidade, realização.

Ao contrário da longa tradição poética latino-americana que propõe uma versão sublime da maternidade, Goldberg a apresenta como uma experiência de perda:

> Eu vou querer me perder
> quando você gemer em minha carne
>
> Vou querer chamá-lo de
> sombra
> morte
>
> filho, enfim[16]
> (Golberg, 2006, p. 282).

16 "Querré perderme/ cuando gimas en mi carne/querré llamarte/sombra/muerte/hijo al fin".

A morte é inerente à criança que está sendo gerada, o corpo materno não é lido conforme o lugar-comum de "dar vida", mas funciona transversalmente como um recinto de escuridão; assim como a linguagem, quando procura nomeá-la e só encontra uma criança "sombra/morte" e, em seguida, sombreia seus códigos. A poética da maternidade, então, se desloca para suas zonas mais inexprimíveis, sinistras e ocultas. Na poesia de Goldberg, o monstro está na mãe.

Há uma mise-en-scène do corpo grávido a partir de um olhar que desconstrói a promessa que a gravidez implica e mostra a lesão que ela significa:

> Sua mãe
> será uma mulher muito solitária
> uma daquelas que leem
> e gritam
> para não morrer
>
> Ela andará pela casa
> se tocando
> aprendendo pouco a pouco
> que seu corpo
> não resistirá a mais prazeres
> que seus seios devem inchar
> na hora do descanso
>
> que a vida acabou[17]
> (Goldberg, 2006, p. 294).

A contingência cotidiana e a casa - espaço associado ao lar como ninho, como abrigo para o projeto familiar, com as máscaras da famí-

17 "Tu madre/será mujer muy sola/de esas que leen/y gritan/para no morir/Andará por la casa/ palpándose/ aprendiendo poco a poco/ que su cuerpo/no resistirá más goces/ que sus senos deberán hincharse/ a la hora del descanso/ que se acabó la vida".

lia - torna-se o cenário de uma catástrofe para a mulher que, ao dar vida a outro ser, perde a sua própria.

Assim, a partir dessa proposta cartográfica apressada, é possível pensar na poesia como o lugar de resistência à forma comum da maternidade e pensar em uma poética da perda, do aborto, um lugar para intervir nos modos consensuais de experiência e propor outros. Essas vozes poéticas desmascaram esses modos a fim de descobrir e mostrar o lado sombrio dessas instituições normativas da vida e do desejo que são o suporte da vida social. Isso torna visível que a maternidade não tem lugar na norma estabelecida desse estado de feminilidade. E o fato é que, digo com Saraceni, "A poesia é o lugar onde os limites se abrem, onde a linguagem se excede e se confunde para mostrar a parte maldita do ser" (Saraceni, 2012:136)[18], aquilo que a literatura assume em seu verso, em sua renovação estética, nos instrumentos que dá ao ser para (re)interpretar o mundo.

Por último, trago um poema de Gina Saraceni, em que a relação entre a experiência do filho não nascido e a experiência da linguagem é claramente percebida.

> O filho não nascido reivindica um lugar na palavra,
> Uma letra para ocupar o espaço da falta.
> (...)
> Que o poema conte o peso de sua ausência
> O sangue mais secreto
> Aquele que corre fora das veias.[19]
> (Saraceni, 2011, p. 50).

18 "La poesía es el lugar donde los límites se abren, donde la lengua se excede y se confunde para mostrar la parte maldita del ser".

19

Encerro esta breve apresentação da poesia venezuelana com este poema porque o considero ideal em um momento em que parece que a chegada ao poder de facções conservadoras está silenciando os espaços de dissidência, espaços que precisam ser iluminados, como a poesia que evidencia a potência da genealogia quebrada por um filho ausente que só encontra corpo na literatura, que se antecipa precisamente na literatura, um espaço de onde, espero, dará o salto para a sociedade e a legislação venezuelana.

Assim, a partir dessa proposta cartográfica apressada, é possível pensar na poesia como o lugar de resistência à forma comum de maternidade, um lugar para intervir nos modos consensuais de experiência e propor outros. Essas vozes poéticas desmascaram esses modos a fim de descobrir e mostrar o lado sombrio dessas instituições normativas da vida e do desejo que são o suporte da vida social. Ela torna visível aquilo que é próprio da maternidade e que não tem lugar na norma estabelecida. A poesia é o lugar onde os limites se abrem, onde a linguagem se excede e se confunde para mostrar "a parte maldita do ser"[20] (Saraceni, 2012, p. 136), aquilo que a literatura assume em seu verso, em sua renovação estética, nos instrumentos que dá ao ser para (re)interpretar o mundo.

Referências

ÁLVAREZ, María Auxiliadora. **Ca(z)a/Cuerpo.** Caracas: Fundarte, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem** 7 ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

GOLBERG, Jacqueline. **Verbos Predadores. Poesía reunida 2006/1986**. Caracas: Editorial Equinoccio, 2007.

20 "la parte maldita del ser".

ISAVA, Luis Miguel. **De las prolongaciones de lo humano**. **Artefactos culturales y protocolos de la experiencia.** Valencia: Pre-texto, 2022.

MIRANDA, Julio. ***Poesía en el espejo***. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994). Caracas: Fundarte, 1995.

NASCIMENTO, Evandro. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

SARACENI, Gina. **Casa de pisar duro**. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2011.

SARACENI, Gina. **La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea.** Caracas: Editorial Equinoccio, 2012.

CAPÍTULO 27

Venezuela negra: um território (des)conhecido

Daniela Campos

Eu, entre esquerda e direita, continuo sendo preta.
Sueli Carneiro, 2000.

1 Subalternidades invisibilizadas

Venezuela é um país que se reconhece como mega diverso, porque a sua geografia é uma das mais diversificadas do mundo. Sua massa populacional também se reconhece como multiétnica, porém apagando os rastros negros e indígenas da população e enaltecendo a miscigenação.

O último censo que se realizou no país foi em 2011 e pela primeira vez incluíram uma pergunta relacionada com o autorreconhecimento étnico. O INE (Instituto Nacional de Estadística) obteve os seguintes dados: negra/negro 2,9%, afrodescendente 0,7%, morena/moreno 51,6%, branca/branco 43,6%, outra 1,2%. É importante destacar que as comunidades indígenas foram incluídas no censo de 1982. A formulação das perguntas já é problemática, porque divide e hierarquiza, ou seja, qual é o critério para nos reconhecer negra/negro ou afrodescendente? Ou ainda, o que é ser "morena/moreno" no país? Por exemplo, no Brasil, Gilberto Freire, baseado na hierarquia cultural e no cruzamento biológico "apontaria para o que chamou de "metarraça", ou seja, um futuro de população morena que apagaria

DOI: 10.29327/5418815.1-27

toda e qualquer tensão racial" (Cuti, 2010, p. 33-34). Essa ideia de "morena/moreno" se espalhou por todas as colônias ibéricas.

Se por um lado, na Venezuela não há um trabalho abrangente de conscientização étnico-racial, por outro, a formulação dessas perguntas impossibilitou esse reconhecimento. Contudo, esses resultados apontam a que mais da metade do país se reconhece como "morena/moreno" delatando o impacto que teve a miscigenação, impedindo a identificação como "negra/negro" ou ainda "afrodescendente". Já passara mais de uma década desde esse último censo, e não temos dados oficiais atualizados do autorreconhecimento étnico-racial no país.

Esses dados confirmam o resultado do projeto de embranquecimento nos países da América Latina, e no caso de estudo, Venezuela. Se até o 2011 nunca se tinha perguntado sobre o autorreconhecimento étnico-racial em um documento oficial, isso quer dizer que não há uma implementação de ferramentas para desenvolver um letramento étnico-racial e consciência política por instituições governamentais, e como consequência a população não se aprofunda sobre questões étnicas nem identitárias. Lelia Gonzalez (2020) explica a problemática dessa situação:

> Não são poucos os países latino-americanos que aboliram o uso de indicadores raciais em seus censos e em outros documentos desde sua independência. Alguns deles reabilitaram o índio como um símbolo místico de resistência contra a agressão colonial e neocolonial, apesar de, ao mesmo tempo, manterem a subordinação da população indígena. Em relação aos negros, existem estudos abundantes sobre sua condição durante o regime escravista. Mas historiadores e sociólogos silenciam sua situação desde a abolição da escravidão até o presente, estabelecendo uma prática que torna esse segmento social invisível. (Gonzalez, 2020, p. 130).

A homogeneização da identidade venezuelana prevalece, impossibilitando se reconhecer com especificidades culturais, pensando sobretudo na influência africana, como as religiões de matriz africana, ou pensar no continente africano como um lugar que forma parte da construção identitária, e ainda menos as culturas indígenas, ao contrário da Espanha, por exemplo, que mora no imaginário social. A maioria da população, ao se reconhecer como "morena/moreno" visibiliza que o apagamento da negritude e dos indígenas prevalece e a insistência de embranquecimento é reforçada por um sistema de exclusão das subalternidades. Contudo, há uma insistência sistemática em negar o racismo e se construiu um mito de "igualitarismo", de condições iguais para toda a população. Porém, lembremos que a abolição da escravidão na Venezuela foi em 1854, no período do presidente José Gregório Monagas, ainda quando em 1816, em Carúpano, Bolívar fez um decreto para liberar os escravizados. A brecha temporal existente entre essa data e a independência do país (a assinatura da ata foi em 1811) é importante, tomando em consideração a história de independência do país, as relações e apoio que Simón Bolívar teve com o presidente do Haiti, Alexandre Pétion[1]. A independência não chegou para todos os grupos sociais no mesmo momento, ainda quando também a primeira revolta reconhecida contra a escravidão no país foi em 1795, liderada por José Leonardo Chirino, um negro livre que conheceu a revolução haitiana. Porém, antes também ocorreram as revoltas lideradas por Miguel de Buría, em 1552 e posteriormente em 1731 por Andrés López del Rosario. Essas últimas pouco estudadas na história da Venezuela.

Em 2005, a escritora haitiana-venezuelana Michaëlle Ascencio deu uma entrevista para Milagros Socorro, na qual explica:

1 Para aprofundar esse tema, recomenda-se a leitura do artigo "El adeudo abolicionista de Bolívar con Pétion visto desde el prisma historiográfico y epistolar" de Alejandro Cardozo Uzcátegui (2015).

> A mestiçagem pode ser um indicador de violência [...] desde o século XIX existe um discurso determinado a negar as tensões entre os diferentes grupos que compõem a sociedade venezuelana. E como o racismo local não é como o implementado nos Estados Unidos, por exemplo, isso tem servido de álibi para continuar negando-o, porque como na Venezuela ninguém é morto diretamente por ser negro... usam o barômetro de uma situação de extrema violência para minimizar a violência que nós mesmos experimentamos[2] (Ascencio, 2005, s/p).

Esther Pineda (2023), no livro *Ser Afrodescendiente en América Latina. Racismo, estigma y vida cotidian*a, também coincide com essa afirmação, ou seja, há uma insistência em "naturalizar" o racismo justificado e comparado com a segregação dos Estados Unidos ou o Apartheid na África do Sul. Dessa forma, negar essas tensões é uma estratégia de invisibilizar casos de racismo, de naturalizar a discriminação e de não admitir que comentários carregados de preconceito, ou praticar o racismo recreativo, não são piadas, nem formas de humor e podem causar danos psicológicos nas pessoas. Ao comparar níveis de racismo, consegue-se neutralizar casos de violência discursiva e até física, porque se justifica que no país, como a "mestiçagem" foi implementada, a miscigenação prevaleceu sob a segregação imposta nos Estados Unidos. Essa "massa homogênea" permitiu também a criação do mito do igualitarismo, o sentimento que se formou nas guerras federais e se consolidou com o *boom* petroleiro.

O texto "Discurso y racismo en Venezuela: un país "café con leche"" de Adriana Bolívar *et al.*, expõe as repercussões do orgulho da

2 El mestizaje puede ser un indicador de violencia [...] ha habido desde el siglo XIX un discurso empeñado en negar las tensiones entre los diversos grupos que conforman la sociedad venezolana. Y como el racismo local no es como el de Estados Unidos, por ejemplo, eso ha servido de coartada para seguir negándolo porque como en Venezuela no matan a nadie directamente por ser negro... usan el barómetro de una situación de extrema violencia para minimizar la violencia que vivimos nosotros.

"identidade mestiça" no país. Como o país está polarizado desde faz muito tempo, o grupo de pesquisadores trabalhou a problemática da discriminação racial, da perspectiva histórica, social, cognitiva, cultural e política, analisando o discurso tanto do governo chavista quanto da oposição. No texto é explicada a questão do "igualitarismo", as veladuras do racismo e lembra também da Lei de imigração e colonização de 1912, na qual se especificava que não eram aceitos imigrantes que não fossem europeus:

> Como prova dessa política racial, ficam registradas as palavras do ditador Marcos Pérez Jiménez [...]:
>
> Dentro das declarações filosóficas, nas grandes ideias do Ideal Nacional dizia-se, com pleno conhecimento dos fatos, que é necessário melhorar o ambiente físico e o componente étnico. Temos uma série de defeitos que devemos corrigir [...] É por isso que, dentro das questões do Novo Ideal Nacional, em primeiro lugar estava a necessidade de misturar nossa raça com o componente dos povos europeus [...] estávamos procurando uma imigração selecionada, em palavras mais simples, estávamos procurando o melhorzinho que pudéssemos encontrar[3] (Blanco Muñoz, 1983, p. 67-70 *apud* Bolívar, 2016, p. 377-378).

É muito evidente nesse texto que os outros componentes étnicos, indígenas e negros, eram considerados um "defeito" que deviam corrigir com a miscigenação. Dessa forma, o mito do "igualitarismo" se desfaz, uma vez que as oportunidades não eram dadas para todos da mesma forma e além, uns eram considerados "defeituosos" e outros

3 Como evidencia de esta política racial, quedan las palabras del dictador Marcos Pérez Jiménez [...]: Dentro de los enunciados filosóficos, en las grandes ideas del Ideal Nacional se decía, con pleno conocimiento de causa, que hay necesidad de mejorar el medio físico y el componente étnico. Nosotros tenemos una serie de taras que debemos corregir [...] Por eso, dentro de las cuestiones del Nuevo Ideal Nacional, estaba en primer lugar la necesidad de mezclar nuestra raza con el componente de los pueblos europeos [...] buscábamos una inmigración seleccionada, en palabras más simples, buscábamos lo mejorcito que pudiéramos encontrar.

eram a salvação do país. O lema "temos que melhorar a raça" é uma forma de negar as especificidades de um grupo e privilegiar outra: a branca. Esse sistema de miscigenação obriga as pessoas negras e indígenas a ficar à margem do Poder e em consequência restringidos à pobreza e a marginalização, além de ficar fora dos cânones de beleza. Não é à toa que nas favelas morem majoritariamente pessoas pardas e negras, e nos concursos de beleza que formam parte da produção cultural venezuelana, entre tantas pardas e negras, apenas duas sejam coroadas, Carolina Indriago (1998) e Isabella Rodríguez (2018). O mesmo acontece com a pouca representatividade nas novelas, e quando aparecem pessoas pardas e negras nessas produções elas desenvolvem papéis de servidão. Se pensarmos nos espaços políticos, também são poucas as pessoas negras ocupando cargos políticos, ou seja, a representatividade é muito baixa em relação ao censo de 2011, o que impede a mais da metade do país em se identificar com espaços de Poder.

O antropólogo, pesquisador e ativista, Diógenes Díaz, no seu artigo "De Durban 2001 a Ginebra 2013. La ruta del movimiento afrodescendiente en Venezuela contra la discriminación y el racismo", faz um percurso bastante completo nesse intervalo de tempo e explica como foram se desenvolvendo os movimentos negros na Venezuela, a contínua negação de direitos, a invisibilidade de suas lutas e as consequências do racismo estrutural no país, como foi o caso de Orlando Figuera, jovem morto nos protestos de 2017, desta vez não por parte do governo como os mais de cem mortos registrados, mas sim por "parecer chavista e ser negro", segundo o ministro de comunicação. Porém, o ministério público desmentiu essa versão. Em relação à discriminação racial na Venezuela, Díaz explica:

> Teve um silêncio sobre a existência da discriminação racial e racismo no nosso país nas agendas dos partidos de esquerda, os espaços aca-

> dêmicos e os meios de comunicação social. Tanto a intelectualidade progressista como a mais conservadora aceitaram a não existência desse câncer social. Fomos derrotados pelo mito da democracia racial, a igualdade e sobretudo o conceito bem inoculado da mestiçagem[4] (Díaz, 2023, p. 197).

Na história da Venezuela, a agenda nacional não incluiu esses grupos nos debates sobre problemáticas sociais, econômicas e políticas. Ainda quando, desde a década dos oitenta, surgiram os movimentos afro-venezuelanos voltados para o resgate da música e das tradições orais, sem ter consciência étnico-racial e política em base a discriminação. Já, nos anos noventa e com a recente experiência sobre o Caracaço em 1989, os movimentos sociais começam a se aprofundar na questão racial com consciência política (Mijares, 2003 *apud* Díaz, 2023). Em 1992, foi criado um movimento de feministas negras, incentivado pela interseccionalidade chamado União de Mulheres Negras da Venezuela, que tinham programas comunitários de conscientização sobre o racismo, educação, etno-história afro-venezuelana e além fortaleciam a autoestima das mulheres negras. Esse movimento era parte da Rede de Mulheres Afro-latino-americanas, afro-caribenhas e da diáspora. Em 1993, Jesús Chucho García cria a Fundação Afro-américa com espaço à pesquisa e organizadora de eventos, edição de livros e a revista *AfricaAmerica* (Díaz, 2023).

É importante ressaltar que inclusive com a criação desses movimentos, a consciência política racial não abrangeu a maioria da população por não ter apoio constitucional desde a criação dos movimentos

4 Sobre la existencia de discriminación racial y racismo en nuestro país, hubo un silencio en las agendas de los partidos de izquierda, los espacios académicos y los medios de comunicación social. Tanto la intelectualidad progresista como la más conservadora aceptaron la no existencia de ese cáncer social. Fuimos derrotados por el mito de la democracia racial, la igualdad y sobre todo el concepto bien inoculado del mestizaje.

negros, e muito menos aparecer essas questões no currículo educativo e nos livros didáticos, foi até 2009 que aprovaram a Lei Orgânica de Educação com a inclusão da afrodescendência. Em 2005, aprovaram comemorar o mês de maio como o Mês da Afrodescendência e o 10 de maio como o dia da Afrovenezuelanidade. Diógenes Díaz explica como essas organizações tentaram participar na Constituição bolivariana de 1999, com a noção afro-venezuelana dentro do caráter étnico, de diversidade cultural, como elemento fundacional da República e também exigiam o reconhecimento histórico, político e cultural das pessoas africanas e seus descendentes, e, além disso, a reconsideração da propriedade coletiva das terras das comunidades quilombolas. Todos esses aportes foram desconsiderados no início do governo de Hugo Chávez. Nesse sentido, Diógenes Díaz enuncia: "Não se pode falar de socialismo do século XXI se ainda existe a discriminação, porque negaria em essência uma sociedade chamada de igualdade, equidade e justiça social"[5] (Díaz, 2023, p. 205). Nessa mesma linha de pensamento, Andrea Duarte, explica: "No caso das comunidades afro, as reivindicações nunca vieram, nem mesmo o tão almejado reconhecimento. A promessa da "Missão", a mais conhecida das quais é "Barrio[6] Adentro" é, como o nome indica, um convite a permanecer na favela"[7] (Duarte, 2017, p. 163). Essas "Missões" eram os projetos sociais implementados no governo de Chávez. As palavras de Sueli Carneiro (2000) que estão na epígrafe desta pesquisa são totalmente vigentes no caso venezuelano também.

5 "No se puede hablar de socialismo del siglo XXI si existe la discriminación, ya que negaría en esencia una sociedad llamada de igualdad, equidad y justicia social".

6 Na Venezuela, as favelas são chamadas de "barrios".

7 "en el caso de las comunidades afro las reivindicaciones nunca llegaron, ni siquiera el anhelado reconocimiento. La promesa de la "Misión", la más conocida de ellas "Barrio Adentro" es, como el nombre señala, una invitación a permanecer en el barrio".

O racismo na Venezuela é mascarado justamente porque se promoveu a identidade "mestiça" que apaga de suas raízes a negritude e rasgos indígenas. E orgulhecer-se por ser "mestiço" ou ainda "morena/moreno" é invisibilizar a história escravocrata no país e continuar estereotipando as pessoas negras e indígenas, associadas com a barbárie. O mais grave é que não permite reconhecer as desigualdades educativas, econômicas, sociais e muito menos exigir seus direitos. Apesar disso, em 2011, graças aos movimentos negros da Venezuela, cria-se a Lei e o Instituto contra a discriminação racial (Incodir)[8]. Uma das grandes conquistas do movimento negro venezuelano é a implementação dessa lei, que entre outras coisas eliminou dos espaços públicos o cartaz que dizia: "Reserva-se o direito de admissão", e colocaram "Neste espaço não se discrimina". Contudo, sabemos que muitos espaços de lazer na Venezuela não permitem a entrada de pessoas negras, indígenas e pobres. Esse primeiro cartaz, evidência como o racismo estrutural está incorporado nas relações sociais, estruturais e institucionais do país de forma muito evidente. Ao dizer de Silvio Almeida, a:

> discriminação [racial] direta é o repúdio ostensivo a indivíduos ou grupos, motivado pela condição racial, exemplo do que ocorre em países que proíbem a entrada de negros, judeus, muçulmanos, pessoas de origem árabe ou persa, ou ainda lojas que se recusem a atender clientes de determinada raça (Almeida, 2019, p. 23).

Como vemos, a discriminação na Venezuela é direta. Já Du Bois, em 1942, refletia sobre esse fato:

8 Para aprofundar toda a história dos movimentos negros na Venezuela, suas lutas e a insistência em ganhar espaços políticos e constitucionais, recomenda-se a leitura completa do artigo de Diógenes Díaz.

> Faz muito tempo que, na América do Sul, temos feito de conta que vemos uma possível solução na amálgama de brancos, índios e negros. Entretanto, essa amálgama não prevê nenhuma redução do poder e do prestígio dos brancos, em relação aos dos índios, dos negros e dos mestiços, e sim uma inclusão, no chamado grupo branco, de uma porção considerável de sangue escuro, ao mesmo tempo que se mantêm a barreira social, a exploração econômica e a privação dos direitos políticos do sangue negro como tal. [...] E apesar dos fatos, nenhum brasileiro ou venezuelano ousa jactar-se de seus ancestrais negros. Por isso, a amálgama racial na América Latina nem sempre ou raramente traz consigo uma ascensão social e um esforço planejado para levar os mulatos e mestiços à liberdade num Estado democrático (Du Bois, 1942 *apud* Gates, 2011, p. 15).

A história evidencia que essa amálgama social não tem ajudado muito a população parda, negra e indígena a ter uma ascensão social. A falta de representatividade dessas pessoas nos espaços de Poder e até publicitários impossibilita a aceitação dessas culturas e identidades[9]. Isso acontece porque a miscigenação privilegia as pessoas de origem europeia, criminaliza a prática de religiões de matriz africana, constrói um cânone de beleza que se afasta de traços africanos e indígenas, neutraliza e naturaliza a discriminação e a violência, nega o racismo ao mesmo tempo que o pratica, exclui grupos subalternos, constrói um discurso de estereótipos para justificar a pobreza e o acesso à educação de qualidade desses grupos, fortalecendo os binarismos. Nesse sentido, a literatura tem ajudado a perpetuar esses estereótipos, construindo personagens pardos, negros e indígenas associados ao analfabetismo, pobreza, malandragem, sexualidade, servidão, despossuídos de beleza e de todo rasgo de humanidade, como veremos a continuação.

9 Alain Charier em 1997 realizou uma pesquisa intitulada "(Re)construccion de una identidad negra en Venezuela" na qual explica como o mito da mestiçagem e a democracia racial reduz a cultura popular de origem afro ao folclore.

2 Representações dos personagens negros na literatura venezuelana

É muito comum as pessoas negras serem representadas na literatura, sobretudo na narrativa, uma vez que só as pessoas brancas formam parte da elite intelectual de um país, criando uma hierarquia de violência porque silencia e coloca na margem as pessoas que elas destinam a não ter voz, transformando-se em objetos de estudo. Nesse caso, temos uma descrição externa delas: "nos" e "elas", e por isso, muitas das descrições sobre seus corpos e comportamentos são feitas a partir de binarismos. Existem vários estudos que fazem uma análise sobre como são representados os personagens negros na literatura venezuelana, especificamente na narrativa. Por exemplo, o artigo de Patricia Valladares-Ruiz (2013) intitulado "Genealogía de una intermitencia: subjetividades afrodescendientes en la cultura venezolana contemporánea", "*Pobre Negro*: el discurso equívoco de las máscaras sociales" de Adelso Yánez Leal (2011), "La Narración de Lo Racial-Nacional. En *Pobre Negro* de Rómulo Gallegos" de Antonio Isea (2001), "La africanización del sujeto como constructo de la identidad racial del blanco en la novela *Cumbote* de Ramón Díaz Sánchez" de Roberto Torres (2001). Isso em relação à narrativa, no que diz respeito à poesia, mas também com a narrativa, Marvin Lewis (1992) fez um estudo sobre quatro escritores que falam do tema negro, como Juan Pablo Sojo, Ramón Díaz Sánchez, Manuel Rodríguez Cárdenas e Antonio Acosta Márquez.

A lista de romances que descrevem personagens negros é considerável no país. Patrícia Valladares-Ruiz (2013) contabiliza mais de vinte romances, que vão de Rómulo Gallegos, Guillermo Meneses, Enrique Bernardo Núñez, Ramón Díaz Sánchez, Juan Pablo Sojo até Ana Teresa Torres. Valladares-Ruiz (2013, p. 249) explica que nesses

romances listados: "os personagens negros participam ativamente – e, mesmo assim, em um espaço subalterno"[10], associados mais com a cultura popular, como a música e a dança, sob o rótulo de folclore, que em espaços de tomada de decisões, por exemplo.

Se lemos com atenção os títulos dos trabalhos, percebe-se que *Pobre negro* de Rómulo Gallegos – publicado inicialmente em 1937 – é um dos romances mais estudados, isso porque narra o período entre 1854-1863, ou seja, entre a abolição da escravidão e o fim da guerra Federal na Venezuela, e como se foi construindo essa "identidade mestiça de harmonia". É importante sublinhar que Rómulo Gallegos foi presidente da Venezuela e seus romances muitas vezes funcionaram como um projeto político. As descrições que Gallegos faz sobre as personagens negras, sobretudo em *Pobre negro*, são construídas a partir de binarismos, estereótipos e racismo: "E a alma negra derrama no grito sensual que a música bárbara dela arranca, a entoação lamentosa que ofusca a alegria das raças humilhadas[11]" (Gallegos, 2021, p. 295). Essa citação é da primeira página do romance, e nela percebe-se como as associações dos personagens negros são de sexualidade, bárbara, lamentosa e humilhadas. Mais adiante, continua o narrador: "os negros suavam muito extasiados com os acordes de batida. Cheirava a chiqueiro e a morte[12]" (p. 501). Adelso Yánez Leal (2011, p. 120) reflete sobre *Pobre negro* e diz: "o *locus* enuncia a partir de uma voz intelectual que enfatiza um tom notavelmente racista[13]" e ainda que o

10 "los personajes negros participan activamente —y, sin embargo, en un espacio subalterno".

11 "Y el alma negra vuelca en el grito sensual que le arranca la música bárbara, la entonación lamentosa que enturbia la alegría de las razas humilladas".

12 "Sudaban a chorros los negros extasiados en los acordes del golpe. Olía a chiquero y a muerte".

13 "el *locus* enuncia desde una voz intelectual que enfatiza un notable tono racista".

romance é: "uma narrativa que responde a interesses de classe, remete à mentalidade colonial e, portanto, prescinde da observação e de estudos mais profundos para sua elaboração[14]" (p. 121). *Pobre negro* não é o romance mais estudado de Gallegos, os poucos trabalhos sobre eles criticam a forma sociológica ou ainda o realismo social dele, por isso a análise de Antonio Isea e Adelso Yánez Leal é um aporte para questionar a "integração" das pessoas negras no imaginário e expor o racismo no discurso literário.

Esse rápido percurso é só da narrativa, agora se pensarmos na poesia, temos que prestar atenção nas antologias sobre a chamada "poesia negra", ou o negrismo que foi introduzido no século XX nas vanguardas hispano-americanas como uma tendência delas. Não se trata de uma poesia de negros necessariamente, mas sobre negros. Em 1946, Emilio Ballagas organiza uma antologia de poesia negra americana, mostrando a produção tanto de escritores negros quanto dos brancos com tema negro. Nessa antologia aparecem os poemas de Nicolás Guillén, mas também poemas de W. Whitman, incluindo além de escritores da América Latina, Haiti, Brasil, Jamaica, Guiana Francesa, também estadunidenses. Em representação da Venezuela, aparecem os nomes de Manuel F. Rugeles, Andrés Eloy Blanco e Rodríguez Cárdenas. Já no estudo sobre a poesia negra em Iberoamérica de Martha Canfield (1973), que faz um percurso de 1804, como a geração precursora, até 1924 como a verdadeira geração da poesia negra, coloca a Andrés Eloy Blanco como único representante da Venezuela desta poesia.

14 "una narrativa que responde a intereses de clase, remite a la mentalidad colonial y, por tanto, prescinde de la observación y de estudios más profundos para su elaboración".

Se pensamos no conhecido poema "Píntame angelitos negros" vemos como as cores aparecem: anjos brancos, loiros, "morenos", negros, "índios", porém há uma inclinação pela presença de anjos brancos e "morenos": "Não há pintor que pinte / anjinhos de meu povo. / Eu quero anjinhos brancos / com anjinhos morenos. / Anjo de boa família / não basta para meu céu"[15] (Blanco, 2013, p. 16). Nesses versos, quando a voz poética enuncia: "Eu quero", só aparece "branco" e "moreno". A "boa família" está associada à branquitude. Depois continua: "anjinho do diabo" (p. 19), "com seu sol que torra brancos, / com seu sol que sua negros...[16]" (p. 20). Temos mais uma vez o negro associado com o diabo, e nessa estrofe insere mais um diminutivo "*angelitico*", e além o negro associado com o suor, como também fez Rómulo Gallegos. Em outro verso aparece "...que quando pintas as tuas virgens / pintas belos anjinhos, / mas nunca te lembraste / de pintar um anjo negro"[17]. (p. 14). Quando aparece o adjetivo "belo" não é indicada a cor, porque se entende que é branca. E já no final do poema diz: "tordinho de Barlovento[18]" (p. 23). Nesse trecho aparece Barlovento[19] que é a cidade onde tem mais presença da cultura africana, especificamente do Congo, República Democrática do Congo e Angola, na Venezuela. Localiza-se a cem quilômetros do leste de Caracas e durante o período colonial foi explorada com a produção de

15 "No hay pintor que pintara / angelitos de mi pueblo. / Yo quiero angelitos blancos / con angelitos morenos. / Ángel de buena familia / no basta para mi cielo".

16 "angelitico del diablo", "con su sol que tuesta blancos, / con su sol que suda negros...".

17 "...que cuando pintas tus vírgenes / pintas angelitos bellos, / pero nunca te acordaste / de pintar un ángel negro".

18 "zamuritos de Guaribe, / torditos de Barlovento".

19 Nicolás Guillén fiz o poema "Barlovento" dedicado a cidade. Disponível em: https://www.poesi.as/ng4711.htm. Acesso em: 17 mai. 2022.

cacau, tendo a maior quantidade de escravizados na região. Inclusive no censo de 2011, Miranda foi o estado que maior reconhecimento afrodescendente obtivera, com 1,6%.

A incorporação das pessoas negras dentro do poema pode ser problemática, porque é construída a partir de binarismos e de oposições. Luis Duno-Gottberg (2006), a propósito de Andrés Eloy Blanco diz:

> Membro fundador de um partido populista que integrou uma população considerável de origem afro-venezuelana em suas bases, articulava a velha noção de branqueamento e assimilação cultural a um discurso supostamente antirracista. Os componentes africanos são, assim, aceitos dentro da nacionalidade, sempre que estejam em trânsito para 'o branco'[20] (Duno-Gottberg, 2006, p. 862).

Para consolidar uma "identidade mestiça" o discurso na literatura venezuelana é sempre construído para parecer inclusivo e cimentar o mito do igualitarismo, porém é enaltecida a contribuição europeia e em processo de desaparição da cultura africana, ou seja, está construída na base de valores hierárquicos. Em 1938 Manuel Rodríguez Cárdenas publicou *Tambor: poemas para negros y mulatos*, e nesses textos há uma incorporação das pessoas negras. No poema "El Manifiesto De Cam", percebe-se uma distância entre você (negro) e o eu no poema, mas também dos brancos. Há descrições pejorativas quando se refere aos negros: "negro desprezível", "negro fedorento", "negro

20 miembro fundador de un partido populista que integró en sus bases a una considerable población de origen afrovenezolana, articulaba la vieja noción del blanqueamiento y la asimilación cultural a un discurso supuestamente antirracista. Los componentes africanos son así aceptados en el seno de la nacionalidad, siempre y cuando se encuentren en tránsito hacia "lo blanco".

aterrador"[21] (Rodríguez, 1972, p. 3-5). A voz poética convida ao acordar do sujeito para receber "seu triste direito de um pedaço de pão![22]". Como esse poema inicia com o verso: "Negro companheiro", a voz poética se permite depois reproduzir um discurso totalmente racista. Contudo, Santiago Acosta (2009), para questionar o trabalho de Marvin Lewis (1992), diz respeito a esse poema: "aquelas imagens, descrições e versos supostamente degradantes de Rodríguez-Cárdenas, na verdade, são enunciadas a partir da mais profunda cumplicidade"[23] (p. 52). Nesse caso, só poderíamos nos perguntar: que cumplicidade é essa? A falta de letramento racial por parte de críticos e escritores é evidente em textos como esse.

No livro *El consejo de los brujos* de Antonio Robles (2019), aparece um poema titulado "La más bella bantú", no qual se faz referência à beleza da mulher africana: "E as nuvens do céu da Zâmbia, Zimbabué e / Moçambique escreverão esperança em Bantu. / E a chuva do centro e sul da África cantará / alegria em Bantu. / Sim..... com a mais bela das mulheres Bantus"[24]. (p. 30). A voz poética exalta a beleza da figura feminina e nomeia os países da África em específico e não coloca o continente como uma homogeneização como costumeiramente se faz. Esse poema, distancia-se de descrições negativas do espaço e da mulher, e também da tristeza, a diferença do poema de Rodríguez Cárdenas. Outro poema contemporâneo que traz o tema dos negros na poesia é "Los negros y la nieve" do livro *Cruz boca abajo* de Víctor

21 "negro despreciable", "negro pestilente", "negro tremebundo".

22 "tu triste derecho de un trozo de pan!".

23 "aquellas imágenes, descripciones y versos supuestamente degradantes de Rodríguez-Cárdenas, en realidad son enunciadas a partir de la más profunda complicidad".

24 "Y las nubes del cielo de Zambia, Zimbabue y / Mozambique escribirán esperanza en Bantú. / Y la lluvia del centro y sur de África cantará / alegría en Bantú. / Sí..... con la más bella de las mujeres Bantúes".

Manuel Pinto (2021). O poema começa: "África, / esperma da árvore na minha pele"[25]. Esses versos sugerem como uma tentativa de reconstrução identitária, remetem aos ancestrais e a mesma reconstrução da árvore genealógica. Porém, em versos seguintes, diz: "Quando os negros conheceram a neve / queriam se lavar em sua pele, / deitar-se com ela"[26]. Já nesses versos, é evidente o rechaço de sua cor de pele ao conhecer a branca e desejar se embranquecer, ou melhor, sentir-se humanizado ante o olhar dos outros, como bem explicou Fanon (2008), uma vez que depois, em versos posteriores, aparecem as pessoas negras "confundidas" com animais e a barbárie. O poema termina com esses versos: "África, luz caída do alto. / Deste lado da água, outros filhos seus / olham a seus irmãos como a neve, / e querem ser pálidos"[27]. (p. 10). Mais uma vez, o projeto de embranquecimento é poetizado. África é apagada, e os filhos desejam ser "pálidos" como seus irmãos. A chamada "democracia racial", com o mito da "harmonização das raças" e o do igualitarismo, ainda é reproduzido na atualidade.

Como se pode perceber, ainda hoje as pessoas negras são representadas de forma preconceituosa em muitos textos na literatura contemporânea venezuelana, isso porque o estudo sobre consciência étnico-racial, inclusive os feminismos negros, é quase inexistente no país, nos programas de graduação e de pós-graduação. A ligação entre os movimentos afro-venezuelanos e a academia não se tem cimentado o suficiente para desenvolver programas de estudo sobre os temas afro-venezuelanos. Ainda hoje, as palavras de Jesús "Chucho" García continuam vigentes:

25 "África, / esperma del árbol en mi piel".

26 "Cuando los negros conocieron la nieve / quisieron lavarse en su piel, / acostarse con ella".

27 "África, luz caída de lo alto. / De este lado del agua, otros hijos tuyos / miran a sus hermanos como la nieve, / y quieren ser pálidos".

> A abordagem acadêmica da africanidade, a reivindicação do sujeito, ou seja, do afrodescendente, foi obscurecida e museuficada em uma estrutura de análise conceitual que não ousava correr riscos no sentido de dar voz àqueles que eram os protagonistas de suas próprias produções culturais. A academia os interpretou, na maioria dos casos, de forma pejorativa e muito raramente em sua dimensão legítima como atores sociais, culturais, religiosos e políticos[28] (García, 2002, p. 5).

3 Produção poética negra venezuelana

Como já percebemos no desenvolvimento deste texto, não são muitas as produções literárias nas quais as vozes negras se apropriam do discurso e constroem suas próprias subjetividades. Porém, nos últimos anos têm surgido textos que falam a partir de uma perspectiva interna das pessoas negras. Mas, antes de nos adentrar nessa literatura, gostaria de refletir sobre o adjetivo: qual termo usar afro ou negra? Para nos aprofundar nesse debate, é importante trazer a perspectiva de Michaëlle Ascencio:

> Não sabemos como chamar aos negros. Resulta que temos a pele negra, porém não podem nos dizer negros [...]. O grave é que a palavra está carregada de preconceito [...]. Para evitar esse problema, no mundo inteiro tem se criado o termo afrodescendentes e afro-venezuelanos, ou seja, termos para tampar e evitar dizer 'negro' [...]. Eu não vou renunciar a minha nacionalidade haitiana-venezuelana – agora mais venezuelana, para me chamar 'afrodescendente', porque 'afro' é um derivado da 'África'[29] (Ascencio, 2006 *apud* Valladares-Ruiz, 2013, p. 256).

---

28 aproximación académica hacia la africanía, la reivindicación del sujeto, es decir el afrodescendiente, estuvo nublado y museificado en una estructura de análisis conceptual que no se atrevía correr riesgo en el sentido de darle la voz a quienes protagonizaban sus propias producciones culturales. La academia los interpretaba, en la mayoría de los casos despectivamente y muy pocas veces en su justa dimensión de actores sociales, culturales, religiosos y políticos.

29 No sabemos cómo llamar a los negros. Resulta que tenemos la piel negra, pero no

Essa reflexão de Michaëlle Ascencio se articula muito bem com a perspectiva de Cuti (2010), quando opta pelo termo "literatura negro-brasileira" e não "afro-brasileira" porque "afro" remete diretamente a África, e África não é só negra. Chamar "negro-brasileira" é posicionar as pessoas negras e sua experiência, inclusive de racismo, dentro do país que não é África. Falar de "afro" é homogeneizar todo um continente com mais de cinquenta países. Negro remete as experiências vivenciadas pelas pessoas negras nos seus países, com suas singularidades e história escravista. Esse debate é muito frutífero, não só no Brasil, nem nos países hispânicos, mas também nos Estados Unidos com a expressão "black" e "afroamerican". Diógenes Díaz lembra que o Romero Rodríguez, o líder da Organização Mundo Afro no Uruguai, no encontro da Rede no ano 2000 em Santiago do Chile falou: "entramos Negros e saímos Afrodescendentes" (Rodríguez *apud* Díaz, 2023, p. 208), trazendo o fato histórico da criação da nova identidade, para incluir também as pessoas negras da África.

No Brasil, esse debate tem gerado muita bibliografia (Cuti, 2010; Eduardo de Assis Duarte, 2008; Maria Nazareth Soares Fonseca, 2006; Zilá Bernd, 1988). Contudo, meu posicionamento se articula com a categorização de Cuti (2010, p. 36): "O referido prefixo [afro] abriga não negros (mestiços e brancos), portanto, pessoas a quem o racismo não atinge, para as quais a identidade da herança africana não está no corpo, portanto, não passa pela experiência em face da discriminação racial". Para Cuti, a palavra negro é uma reivindicação e combate contra as marcas do racismo, para ele é uma incoerência nomear de litera-

---

se nos puede decir negros [...]. Lo grave es que la palabra esté cargada de prejuicios [...]. Para evitar este problema, en el mundo entero se ha creado el término afro-descendientes y afro-venezolanos, es decir, términos para tapar y evitar decir "negro" [...]. Yo no voy a renunciar a mi nacionalidad haitiano-venezolana —ahora más venezolana—, para llamarme "afrodescendiente", porque "afro" es un derivado de "África".

tura "afro" a uma literatura que nasce dentro do país e não responde nem tem uma continuidade com uma literatura africana. Juan Pablo Sojo (2022), por exemplo, falava de "negroafricano", mais vinculado ao estudo das línguas africanas na Venezuela. As produções literárias que vamos analisar nesta parte são poemas, vamos lembrar de Audre Lorde (2003) quando fala do gênero da poesia como aquele que é econômico entanto questões de tempo, porque ele pode ser escrito em qualquer parte, em meio do serviço, nos transportes públicos e também em termos econômicos de sua materialidade, são textos mais curtos e não por isso deixam de ser potentes. Segundo Lorde a poesia é a voz dos pobres, dos operários e das mulheres negras.

Um dos escritores negros mais reconhecidos é Miguel James, quem nasceu em Trindade e Tobago em 1953, mas desde os seis anos mora na Venezuela. Especificamente no poema "Trini", do livro *Albanela, Tuttifruti, Blanca y las otras*, publicado em 1990, a voz poética enuncia de onde ele vem: "Eu nasci em uma terra de Iorubás de axântis de gentes do Congo[30]" (s/p). A voz poética faz uma ligação com a África ocidental muito potente, ainda quando se trata de uma identidade em movência, ou seja, das Antilhas para a Venezuela. O ser negro e sua beleza é enunciado em vários poemas e possibilita a circulação de uma poesia que canta ao ser negro desde o século passado no país, como antecedente de outra produção poética contemporânea.

Lilia Ferrer Morillo reconhece-se como afro-venezuelana, tem blog[31] no qual publica seus textos e em 2019 publicou em Buenos Aires um livro de poesia titulado *Imba. Voces del tiempo*. Porém, vamos a estudar o poema "Negra soy", que vai construindo uma identidade negra venezuelana:

30 "Yo nací en una tierra de yorubas de ashantis de gentes del Congo".

31 https://liliaferrer-morillo-poesia.blogspot.com/

Hoje desando os passos do branqueamento forçado
da minha genealogia negra obrigada sempre
a uma metamorfose negadora
daquilo que nossa pele em silêncio grita.
Negra sou!
E esta é uma declaração política
de autorreconhecimento, reafirmação
e reivindicação de cósmicos caminhos
da história negra que me trouxe até aqui.
Negra sou!
Embaraçada com cabelo bombril e quadris protuberantes
com minhas tetas negras e meu espírito insubmisso.
Em mim até o silêncio tem forma de grito
rebelde, inquieta, criadora e esteticamente correta.
Negra sou!
E transmuto numa viagem de volta às minhas origens de africanidade,
música e
sonhos.
Desabitando a pele colonizada que não me pertence,
que não foi minha e que nunca quero habitar.
Chega de pele negra, de máscaras brancas!
Desabito hoje peles e formas outras
instaladas em meu voluptuoso corpo perfeitamente negro.
Negra sou!
E retorno à Mátria que me habita,
que me desterritorializa e descoloniza.
Negra sou!
E é esta a minha declaração de liberdade plena
pelos séculos dos séculos que me construiu
e construirei por sempre.
Negra sou![32] (Ferrer Morillo, 2018, s/p).

32 Hoy desando los pasos del blanqueamiento forzado / de mi genealogía negra obligada siempre / a una metamorfosis negadora / de aquello que nuestra piel en silencio grita. / ¡Negra soy! / Y esta es una declaración política / de autorreconocimiento, reafirmación / y reivindicación de cósmicos caminos / de la historia negra que me trajo aquí. / ¡Negra soy! / Chascona con pelo de alambre y caderas abultadas / con mis tetas negras y mi espíritu insumiso. / En mí hasta el silencio tiene forma de grito / rebelde, inquieta, creadora y estéticamente correcta. / ¡Negra soy! / Y transmuto en un viaje de vuelta a mis orígenes de africanía, canto y / sueños. / Deshabitando la piel coloniza que no me

O poema "Negra sou" é uma reafirmação identitária de um ser que precisa se desvincular de uma identidade criada e imaginada pelos outros, ou seja, uma "identidade mestiça". No poema há uma consciência étnico-racial e política potenciada na palavra poética. A anáfora "Negra sou" ecoa no poema na construção identitária e aparece a beleza do corpo negro feminino, distanciado de estereótipos canônicos de beleza, descolonizando seu próprio corpo. A valorização do cabelo, do corpo, da pele é resultado da apropriação dos ancestrais na construção de seu ser. A voz poética dialoga com Fanon (2008) para negar essa insistência de embranquecer o corpo negro. Na primeira parte, a voz poética desmonta o discurso da democracia racial. E justo depois vem a anáfora com a reafirmação da negritude "Negra sou". A segunda, é enunciada com consciência política, teórica e crítica da negritude. Na terceira, fala-se do corpo apropriando-se do discurso racista de "cabelo de Bombril" e do corpo voluptuoso para o transformar em positivo. Já na quarta parte, a voz poética se conecta com suas origens de africanidade e vai desabitando uma pele colonial a qual não pertence, assim aparece essa consciência política, por isso a entoação sublinhada pelo sinal de exclamação "Chega de pele negra e máscaras brancas!". Esse processo de descolonização é explicitado nos versos para poder se conectar com suas origens e poder afirmar "Negra sou" como uma declaração política de liberdade. Nesse poema aparece só a palavra "negra" como identidade política e não a palavra "afro". Esse poema aparece em um texto sobre "Mujeres negras que cimarronean con la poesía

---

pertenece, / que no ha sido mía ni jamás quiero habitar. / ¡Nunca más piel negra, ni máscaras blancas! / Deshabito hoy pieles y formas otras / instalados en mi voluptuoso cuerpo hermosamente negro. / ¡Negra soy! / Y vuelvo a la Matria que me habita, / que me des-territorializa y descoloniza. / ¡Negra soy! / Y es esta mi declaración de libertad plena / por los siglos de los siglos que me han construido / y construiré por siempre. / ¡Negra soy!

para hacer memoria liberatoria" de María Mercedes Cobo Echenagucia (2022) vinculando Lilia Ferrer Morillo com a reconhecida Georgina Herrera e Nancy Morejón, ambas mulheres negras cubanas. Esses poemas funcionam como um mecanismo de resguardar a memória afro-diaspórica e resistir na tentativa de apagamento da cultura negra. Como explica a pesquisadora brasileira Neusa Santos Souza (1983) em seu livro *Tornar-se negro*:

> Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (Santos Souza, 1983, p. 17-18).

A ideia dessas formas de nomeação forma parte da alienação instaurada na colonização. "Tornar-se negro" é um imperativo. O poema "Soy afro venezolano" de Leonel Ruíz (2020) afirma a sua identidade negra atrelada à história, literatura e as manifestações no país:

Soy afro venezol<u>ano</u>	A
Soy cumbe, tambor, band<u>era</u>	B
Soy piel Rebelde en la est<u>era</u>	B
Agreste del sueño herm<u>ano</u>	A
Soy el fuego en el arc<u>ano</u>	A
Soy Miguel, soy Andres<u>ote</u>	C
Soy el que quebró el az<u>ote</u>	C
José Leonardo Chir<u>ino</u>	D
Soy piedra, huella y cam<u>ino</u>	D
Del cimarrón más grand<u>ote</u>	C
Soy afrovenezol<u>ano</u>	A
Soy el mito río arr<u>iba</u>	B
La voz de Guillermo R<u>ivas</u>	B
Soy Negro Primero, m<u>ano</u>	A

Soy la lluvia en el banano	A
Memoria en el bahareque	C
Tabaco, monte y machete	C
Soy la Nochebuena negra	D
Soy bantú que al son se alegra	D
Cafunga, laures, curiepe![33]	C

(Ruíz, 2020, s/p.).

É importante o resgate que faz Ruíz ao nomear a "Rebeldia" com o R maiúsculo de José Leonardo Chirinos como o líder da revolta contra a escravidão em 1795, mas também a seus antecessores, o Miguel em 1552 e o Andrés (Andresote) em 1731, como já mencionamos na primeira parte do capítulo, porquanto a História só reconhece como oficial o levante de Chirinos, tanto assim que o 10 de maio é o Dia Nacional da Afrovenezuelanidade em comemoração dessa revolta – que vamos lembrar não foi a primeira. Também no poema se faz referência a Guillermo Rivas, quem foi um quilombola assassinado pelos espanhóis no 10 de novembro de 1771, ele já tinha criado um quilombo. De alguma forma o poema constrói uma história quilombola na Venezuela. Além, coloca o título do livro *Nochebuena negra* de Juan Pablo Sojo, quem denunciava o racismo e a discriminação. Também aparece o Negro Primero (Pedro Camejo) um herói nacional que lutou em várias batalhas e morreu na batalha de Carabobo. No último verso, a voz poética nomeia elementos de Barlovento, como "cafunga"

33 Para manter a rima das décimas, deixamos o poema no texto base. Porém, deixamos aqui uma tradução livre – mais perde a rima:
Sou afro-venezuelano / Sou quilombo, tambor, bandeira / Sou pele rebelde na esteira / Agreste do sonho fraterno / Sou o fogo no arcano / Sou Miguel, sou Andresote / Sou aquele que quebrou o flagelo / José Leonardo Chirino / Sou pedra, pegada e caminho / Do maior quilombola / Sou afro-venezuelano / Sou o mito rio acima / A voz de Guillermo Rivas / Sou Negro Primeiro, mano / Sou a chuva na bananeira / Memória no pau-a-pique / Tabaco, montanha e facão / Sou a *Nochebuena* negra / Sou banto que se alegra ao som / Cafunga, laures, curiepe!

que é um prato típico originário da cultura africana, feito à base de banana, folhas de bananeira, coco ralado, farinha de trigo e sal, e Curiepe que é uma cidade que forma parte de Barlovento. O poema então afirma uma identidade negra na Venezuela, a anáfora "Sou", reafirma essa construção identitária. Leonel Ruíz além de poeta, é um cantor que tem musicalizado os poemas de Aquiles Nazoa, talvez por essa inclinação musical o poema está construído com duas décimas, com rima consoante ABBAACCDDC. A voz poética opta por "afrodescendente" para construir a sua identidade.

Outro poema que enuncia essa construção identitária é "Poema afro"[34] de Beatriz Aiffil, postado em 27 de mai. de 2021 no YouTube de Culturas Unearte (Universidade Nacional Experimental das Artes). Beatriz pertence à cátedra de estudos livres afro-venezuelanos "Juan Pablo Sojo Rengifo". No poema, a voz enuncia:

> Fazemos poesia de brancos se temos vontade
> tomamos a linguagem que nos tocou
> e falamos de nossos cabelos
> selvagem, rebelde, erguido
> que não se mexe, não se molha, não desiste
> sedicioso, embaraçado, tumulto, motim, carapinha, quilombo
> Ruim por quê?
> Por não obedecer?
> Cabelo duro
> sublevado
> nariz inchado pra detectá você-sabe-o-que
> Boca desmedida
> ansiosa por pão, por vinho, por tal coisa
> Fácil para o humor e para o amor quando há
> Pele colorida, coloreada, rebelde, rústica, noturna
> Alma inquieta e indomável
> Ama quando quer

34 Poema transcrito diretamente do vídeo.

Fulmina e ilumina
Cumprimenta sua presença
Recebe seu amor
Amalgama-se, delícia e que mistura há em você
Conta-me, diga-me você, sabe como é isso?
Que se for conveniente
Que se não for
Que se não for uma cultura
Que isso é cor
É negritude
Negra imagem retorna o espelho da lagoa
Afrodescendente
porque eu não esqueço a escravidão
o quilombo
nem a liberdade
Trago o sangue do leão feroz
e também do beija-flor
seiva do baobá
e do humilde coentro
Trago do índio, trago também do branco
Mas chamam-me negra
e como negra respondo
O sangue ruge nas veias
Negra e afrodescendente
Sangue
África[35] (Aiffil, 2021, s/p.).

35 Hacemos poesía de blancos si nos da la gana / agarramos el lenguaje que nos tocó / y contamos de nuestro cabello / salvaje, rebelde, alza"o / que no se mueve, no se moja, no se rinde / sedicioso, maraña, tumulto, amotina"o, chicharrón, cimarrón / ¿Malo por qué? / ¿Por no obedecer? / Pelo tieso / subleva"o / nariz aventá pa" detectá tú sabes qué / Boca desmedida / ansiosa de pan, de vino, de tal / Fácil para el humor y para el amor cuando hay / Piel colorida, coloreada, rebelde, montuna, nocturna / Alma traviesa e indócil / Quiere cuando quiere / Fulmina e ilumina / Saluda a tu presencia / Recibe tu amor / Se amalgama, sabrosura y qué mixtura uno en ti / Cuéntame, dime tú ¿sabes cómo es esto? / Que si conviene / Que si no / Que si no que es una cultura / Que así es color / Es negrura / Negra imagen devuelve el espejo de laguna / Afrodescendiente / porque no olvido la esclavitud / el cimarronaje / ni la libertad / Traigo sangre del fiero león / y también del colibrí / savia del baobao / y del humilde cilantro / Traigo de indio también traigo de blanco / Pero me llaman negra / y como negra respondo / La sangre ruge en las venas / Negra y afrodescendiente / Sangre/ África.

Esse poema dialoga com “Negra sou” pela construção identitária da mulher negra e seu cabelo. Em ambos textos temos a incorporação de palavras pejorativas e racistas que por muito tempo tem chamado nosso cabelo: “bombril”, “duro”, “ruim”, “rebelde”; mas nesses casos funciona como revide ao discurso racista, porque como explica Grada Kilomba (2019, p. 130): “O racismo não é biológico, mas discursivo. Ele funciona através de um regime discursivo, uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes”. Todas essas palavras funcionam no imaginário do discurso racista como equivalentes à identidade negra: “Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores brancos, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de "primitividade", desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como "cabelo ruim"” (Kilomba, 2019, p. 127). Por essa razão, o tema do cabelo é fundamental para a identidade das mulheres negras.

O mito da democracia racial também aparece nesse poema, a “pele colorida”, a “mistura”, porém depois aparece uma voz: “chamam-me negra”, e que também dialoga muito bem com o poema “Gritaram-me negra” de Víctoria Santa Cruz (1960). Nesse momento do poema, temos a reafirmação da identidade “Negra e afrodescendente”, vinculada à África. O quilombo aparece mais uma vez para cimentar uma história de lutas e revoltas. A oralidade também aparece como símbolo de uma herança africana para enegrecer o espanhol, da mesma forma como Lélia Gonzalez (2019) fala do “pretoguês”, uma adaptação para o espanhol poderia ser o “prietoñol”. Não é à toa, que nos três poemas aparece a palavra “rebelde” como parte dessa construção identitária. O tema da identidade está presente nos três poemas,

porém se trata, ao dizer de Stuart Hall (2013), de um processo de identificação, ou seja, uma identidade que se afasta dessa criação – fantasia – de "identidade mestiça" e começa a indagar sobre os elementos que configuram sua identificação no mundo. Esses escritores alcançaram publicar seus textos graças a várias plataformas que possibilitam a circulação dessa literatura: Twitter, Blogger e YouTube.

Os poetas que acabamos de revisar, Lilia Ferrer Morillo, Leonel Ruíz e Beatriz Aiffil estão ligados ao governo atual da Venezuela. Nesse sentido, a polaridade aparece novamente na produção literária e cultural do país, e isso se transforma em uma problemática para se adentrar a certos autores com uma visível linha política em um país que está não só polarizado, mas também vítima da crise humanitária, política, econômica e cultural. A universidade tem uma história de resistência e crítica aos governos, sobretudo os autoritários, o muro que existe entre governo e universidade dificulta estudar poetas oficialistas, e como consequência, seguirá um apagamento dessas vozes nos eventos literários nas universidades autônomas que não compactuam com os modos autoritários.

Como vimos no desenvolvimento da pesquisa, as pessoas negras foram representadas na literatura por muito tempo, e de fato tínhamos uma representação da "poesia negra" com Andrés Eloy Blanco. Esse rápido percurso literário com a história ajuda a desmontar o discurso do igualitarismo e de negação do racismo. A literatura criada por pessoas com uma identidade em construção étnico-racial, não é visível e até o alcance desta pesquisa, trata-se de uma produção que apenas está se construindo. O fato de ainda não termos muitas escritoras e escritores negros com livros completos publicados – casos como Carmen Verde Arocha, a mesma Lilia Ferrer são quase casos excepcionais – ou eventos com a temática negra na Venezuela é um detonante

da pouca valorização da consciência étnico-racial no país, ainda quando o governo constrói um discurso de inclusão e tem se apoderado de todo o mercado editorial, de bolsas e de concursos no país visibiliza o pouco interesse em reconhecer os grupos racializados. O mito da "democracia racial" é muito marcante no país, não permitindo às pessoas se reconhecer como indígenas e negras, optando por uma categoria criada de "morenas", impossibilitando ainda mais reconhecer o racismo estrutural no país e muito menos criar mecanismo que realmente combatam o racismo, a discriminação, a violência e a pobreza. A categoria oficial "multiétnica" que a constituição professa não dá conta de incluir verdadeiramente os grupos racializados, neutralizando-os e impossibilitando-os de exigir seus direitos, como, por exemplo, de reparação histórica.

O autoritarismo e a corrupção têm estado presentes na história da Venezuela. O fato de que a população negra no decorrer do tempo esteja ligada à pobreza e marginalização não mudou durante a revolução bolivariana, ao contrário, muitos dos debates sobre temas urgentes como a crise ambiental, a negritude, o indigenismo, os feminismos, o movimento LGBTQIAPN+ não são tomados como temas prioritários justamente porque seguimos debatendo o tema da pobreza no país. Hoje, Venezuela e Haiti continuam tendo pontos em comum, como ser os países mais pobres da América Latina e o Caribe e ter o maior número de migrantes nos países vizinhos.

A identidade negra venezuelana foi um ponto de aporte estrangeiro, ou seja, graças a consciência étnico-racial de Michaëlle Ascencio, haitiana-venezuelana, e Miguel James, trinitário-tobagense-venezuelano, temos os primeiros vestígios de um ser que se sabe negro com orgulho dessa identidade, que reconhece o racismo, a discriminação, a violência, mas também a beleza das pessoas negras. A literatura tem

funcionado como incubadora de projetos nacionais; por isso, é necessária a produção de uma literatura negra, com consciência étnico-racial, para construir uma identidade apagada do imaginário popular, da história e do processo de modernização do país. Para isso, também é prioritário criar mecanismos oficiais com leis para poder construir uma consciência étnico-racial e política. "Tornar-se negro" é uma prioridade num país onde as desigualdades cada dia são mais marcadas e os direitos estão se extinguindo, assim como as pessoas negras. É realmente necessário desnaturalizar estereótipos, deixar de normalizar que "os brancos com bata branca são médicos e os negros, *chicheros*[36]" ou "a gente gosta dos haitianos que são [todos] vendedores de sorvete na rua".

Referências

ACOSTA, Santiago. El tambor que nos despierta. *In:* **El Salmón**. Revista de poesía. a. II, n. 5, Caracas, 2009, p. 52.

AIFFIL, Beatriz. Poema afro. 27 de mai. de 2021. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_D3FqHy4aw4 . Acesso: 20 fev. 2023.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ASCENCIO, Michaëlle. Milagros Socorro entrevista a Michaëlle Ascencio. 2005. Disponível em: http://milagrossocorro.com/2010/05/entrevista-con-michaelle-ascensio/. Acesso em: 21 nov. 2021.

ASSIS DUARTE, Eduardo de. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *In:* **LITERAFRO**, 2011. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/148-eduardo-de-assis-duarte-por-um-

36 Assim são chamadas as pessoas que vendem *chicha* na rua. A chicha é uma bebida típica venezuelana feita a base de arroz e leite. Normalmente usam uma bata branca durante sua jornada de trabalho.

conceito-de-literatura-afro-brasileira. Acesso em: 21 mai. 2020.

BALLAGAS, Emilio. **Mapa de la poesia negra americana**. Buenos Aires: Pleamar, 1946.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLANCO, Andrés Eloy. **Píntame angelitos negros**. 4ta. Ed. Caracas: Editorial El perro y la rana, 2013.

BOLÍVAR, Adriana *et al.* Discurso y racismo en Venezuela: un país "café con leche". *In:* VAN DIJK, Teun (Org.). **Racismo y discurso en América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2016, p. 371-423.

CANFIELD, Martha. La poesía negra en Iberoamérica. *In:* **Universitas Humanística**, v. 5, n. 5-6, 1973, p. 495-524.

COBO ECHENAGUCIA, María Mercedes. Mujeres negras que cimarronean con la poesía para hacer memória liberatoria. *In:* **Afroféminas**, 22 mar. 2022. Disponível em: https://afrofeminas.com/2022/03/22/mujeres-negras-que-cimarronean-con-la-poesia-para-hacer-memoria-liberatoria/. Acesso em: 15 dez. 2022.

CRUZ, Victoria Santa. Me gritaron Negra. Gritaram-me negra. 1960. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RljSb7AyPc0&t=14s. Acesso em: 3 mar. 2018.

DÍAZ, Diógenes. De Durban 2001 a Ginebra 2013. La ruta del movimiento afrodescendiente en Venezuela contra la discriminación y el racismo. *In:* BECERRA, María José. BUFFA, Diego. **América negra**. Buenos Aires: Casa África, 2023, p. 196-231.

DUARTE, Andrea. Mestizaje y petróleo: Las deudas culturales e institucionales en el reconocimiento de la afrovenezolanidad. *In:* **Intervenciones en estudios culturales**, v. 3, n. 4, Pontificia Universidad Javeriana Colombia, 2017, p. 153-166.

DUNO-GOTTBERG, Luis. Las tropelías de la turba: Reflexiones sobre la construcción mediática de las masas (abril 2002). *In:* PACHECO, Carlos. BARRERA LINARES, Luis. GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (Org.). **Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana**. Caracas: Equinoccio: 2006, p. 855–872.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRER MORILLO, Lilia. Negra soy. 2018. Disponível em: https://afrofeminas.com/2022/03/22/mujeres-negras-que-cimarronean-con-la-poesia-para-hacer-memoria-liberatoria/. Acesso em: 15 dez. 2022.

GARCÍA, Jesús "Chucho". Encuentro y desencuentro de los "saberes" en torno a la africanía "latinoamericana". *In:* MATO, Daniel (Org.). **Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder**. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) e CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, p. 1-15.

GALLEGOS, Rómulo. **La trepadora / Pobre negro**. Caracas: Fundación Imprenta de la Cultura, 2021.

GATES, Henry Louis. **Os negros na América Latina**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In:* **Interseccionalidades**: pioneiras do feminismo negro brasileiro. Heloisa Buarque do Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HALL, Stuart. 2013. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Traducción de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Instituto Nacional de Estadística. Disponível em: http://www.ine.gob.ve/index.php?option=com_content&view=category&id=95&Itemid=9. Acesso em: 22 mai. 2022.

ISEA, Antonio. La Narración de Lo Racial-Nacional. En *Pobre Negro* de Rómulo Gallegos. *In:* **Afro-Hispanic Review**, v. 20, n. 2, 2001, p. 18-22.

JAMES, Miguel. Trini. Disponível em: https://www.revistaaltazor.cl/miguel-james-2/. Acesso em: 10 ago. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação.** Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEWIS, Marvin. **Ethnicity and identity in contemporary Afro-Venezuelan**

literature. A culturalist approach. Columbia: University of Missouri Press, 1992.

LORDE, Audre. **La hermana, la extranjera**. Tradução de Maria Corneiro. Madrid: Horas y horas, 2003.

PINEDA, Esther. **Ser afrodescendiente en América Latina**. Racismo, estigma y vida cotidiana. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2023.

PINTO, Víctor Manuel. **Cruz boca abajo**. Cali: Taller Blanco Ediciones, 2021.

ROBLES, Antonio. **El consejo de los brujos**. Santiago de Chile: LP5 editora, 2019.

RODRÍGUEZ CÁRDENAS, Manuel. **Tambor: poemas para negros y mulatos**. Caracas: Ediciones de la Contraloría General de la República, 1972.

RUÍZ, Leonel. Soy afro venezolano. 2020. Disponível em: https://twitter.com/Embaveindia/status/1260142210479054849?lang=gl. Acesso em: 20 nov. 2022.

SOARES FONSECA, Maria Nazareth. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica? *In:* FLORENTINA SOUZA, Maria Nazaré Lima (Org.). **Literatura afro-brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 9-38.

SOJO, Juan Pablo. **Memoria afrovenezolana**. Selección de ensayos, relatos y poemas. Caracas: Editorial El perro y la rana, 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TORRES, Roberto. La africanización del sujeto como constructo de la identidad racial del blanco en la novela *Cumbote* de Ramón Díaz Sánchez. *In:* **Afro-Hispanic Review**, v. 20, n. 2, 2001, p. 8-17.

VALLADARES-RUIZ, Patricia. Genealogía de una intermitencia: subjetividades afrodescendientes en la cultura venezolana contemporánea. *In:* **Tránsito vacilante**, v. 37, 2013, pp. 245-264.

YÁNEZ LEAL, Adelso. Pobre Negro: El discurso equívoco de las máscaras sociales. *In:* **Revista de Literatura Hispanoamericana**, n. 62, janeiro-junho 2011, p. 109-126.

Sobre os autores e autoras

Álvaro Contreras. Doutor em Filologia Hispano-americana pela Universitat de València (Espanha), mestre em Literatura Ibero-americana pela Universidade de Los Andes (ULA, Mérida, Venezuela). É professor associado e pesquisador do *Instituto de Investigaciones Literarias* "Gonzalo Picón Febres" da ULA. Publicou os livros *Un crimen provisional. Relatos policiales de vanguardia* (Bid & Co, 2006), *Escenas del siglo XIX. De la ciudad letrada al museo silvestre* (Universidad de Los Andes, 2006), *Estilos de mirar. Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (Editorial Equinoccio, 2012). Além de publicar artigos em revistas especializadas. (Contato: alconber@gmail.com).

Arnaldo Valero. Professor titular no *Instituto de Investigaciones Literarias* "Gonzalo Picón Febres" da ULA (Mérida, Venezuela). É autor de *Nación y transculturación* (Prêmio APULA de Ensaio 2003), *Mínima historia* (Prêmio APULA de Poesia 2006), *Entre zombis y caníbales. Ensayos sobre literatura del Caribe* (Prêmio Nacional de Ensaio Stefania Mosca 2014) e *Canciones de fuego negro. Del reggae a la poesía dub* (Prêmio Internacional de Ensaio Mariano Picón Salas 2015). (Contato: arnaldovalero@gmail.com).

Beatriz González Stephan. PhD na Universidade de Pittsburgh. Especializada na cultura latino-americana do século XIX, com ênfase na construção de nação, escrevendo história, políticas do corpo e cidadania, cultura e literatura de mulheres e cultura visual. Vencedora do Prêmio Casa de Las Américas e do Prêmio Andrés Bello. Suas publicações recentes incluem: *Andrés Bello y los estudios latinoamerica-*

nos (2009), *Museos, Exposiciones y Cultura Visual en América Latina* (2006), *Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra en la cultura venezolana* (2006), *Fundaciones: Canon, Historia y Cultura Nacional* (2002), *Cultura y Tercer Mundo* (1996), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y Sociedad en América Latina* (1995). Atualmente forma parte do Departamento de Español, Português e Estudos Latino-americanos na Rice University. (Contato: beatriz@rice.edu).

Carlos Guillermo Casanova. Revisor de estilo, professor de espanhol, tradutor e criador de conteúdo. Mestre em Literatura Latino-americana e do Caribe, na Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela). Trabalhou como revisor de estilo no editorial dessa universidade. Foi parecerista em *Contexto*, revista de estudos literários. Atualmente, pesquisa aspectos da viagem na literatura venezuelana de ficção científica do século XXI. (Contato: cgcd88.cg@gmail.com).

Carlos Sandoval. Crítico literário, narrador e pesquisador del *Instituto de Investigaciones Literarias* da Universidade Central da Venezuela. Publicou *De qué va el cuento. Antología de relatos venezolanos 2000-2012* (2013), *Servicio crítico (despachos tentativos sobre literatura venezolana* (2013), *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX* (organizador com Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (2014) *e El rastro de Lovecraft. Cuentos misteriosos y fantásticos* (2015). Vencedor de Prêmio I Bienal de Literatura Julián Padrón, categoría Romance curto. (Contato: sandovac@gmail.com).

Carmen Díaz Orozco. Doutora no Instituto Pluridisciplinario de Estudos sobre América Latina em Toulouse (IPEALT) da Universidade de Toulouse – Le Mirail, na França, mestre em Literatura Ibero-

-americana do *Instituto de Investigaciones Literarias* "Gonzalo Picón Febres" na Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela). Historiadora da arte na (ULA). Foi professora titular na ULA, além de diretora do *Instituto de Investigaciones Literárias* "Gonzalo Picón Febres" da mesma universidade. Sua pesquisa está relacionada à análise das relações entre arte e literatura. Tem publicado numerosos artigos em revistas especializadas, nacionais e internacionais. Publicou: *El Mediodía de la Modernidad en Venezuela*. Além, é coeditora e organizadora de textos de teoria literária, como *Mirar las grietas* (2005) e *Laberintos del Poder* (2006). Vencedora do IV Prêmio Nacional do Livro na Venezuela 2006. (Contato: carmensamiradiaz@gmail.com).

Cósimo Mandrillo. Doutor em Literatura Hispano-americana pela Universidade de Iowa (EUA). Licenciado e mestre em Literatura Venezuelana pela Universidade del Zulia (LUZ). Professor e pesquisador da Escola de Letras e do *Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias* onde foi diretor. Atualmente, é coordenador da maestria em Literatura Venezuelana na LUZ. Publicou: *Víbora y barro: acercamientos a la obra de Gustavo Díaz Solís*, *Literatura zuliana siglo XIX de los inicios a Ildefonso Vázquez*, *Antología poética de María Calcaño*, *Migra. Poemas de lengua brava*, *Parte de guerra*, *El árbol de jugar*, *El mundo es una piedra*, *La ciudad de Odón*, *Todo indicio de ti* e *El woma azul de tío Pici*. (Contato: cosimomandrillo@gmail.com).

Cristina Gutiérrez Leal. Doutora em Literatura comparada (URFJ). Mestre em Literatura Ibero-americana (ULA-Venezuela) e Licenciada em Educação menção literatura, língua e latim. Professora do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (ILAACH-UNILA). Possui

pós-doutorado em Literatura Neolatina (UFRJ). Publicou a plaquete *La primera huída es única* (2018) e o livro de *poemas Estatua de Sal* (2016), traduzido e publicado em alemão: Salzsäule (2021). Vencedora da XX Bienal de Literatura José Antonio Ramos Sucre (2015) e do II Concurso Nacional de Poesia Rafael Cadenas (2017). (Contato: cdgl19@gmail.com).

Daniela Campos. Doutora em Letras (UEL, Paraná-Brasil) com bolsa OEA-CAPES, mestre em Literatura Ibero-americana na Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela). Licenciada em Educação, especializada em literatura, língua e latim, pela Universidade Nacional Experimental "Francisco de Miranda" (UNEFM, Coro, Falcón-Venezuela). Possui pós-doutorado em Estudos literários (UFMG) com bolsa CNPq. Foi professora instrutora dedicação exclusiva da Faculdade de Artes visuais e design gráfico na ULA (2016-2018). Tem um livro publicado intitulado *Trampas de la escritura. Caso: Alfonsina Storni* (2018), além de diversos artigos voltados para os estudos literários. Em 2019 publicou um conjunto de textos poéticos intitulado "Canto de pájaros idos", em Jirau Poético (João Pessoa, Brasil). (Contato: danielacampos87@gmail.com).

Diego Rojas. Doutor em Letras pela Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela). Membro do *Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes* (CIELA) da Universidade Nacional Experimental de Guayana, Bolívar-Venezuela, onde é professor associado. Autor de vários livros e artigos relacionados com temas de história, teoria e crítica literária. Entre seus livros se contam: *Mundos de tinta y papel. La cultura del libro en la Venezuela colonial* (Editorial Equinoccio, 2007), *Estampitas merideñas* (Instituto Merideño de la

Cultura, 2010), *Estampitas guayanesas* (UNEG, 2016), *Para una historia literaria desde la complejidad. La historiografía de la literatura venezolana y sus tramas* (Editorial Académica Española, 2017) e *Posciudades. Manual de uso para ciudadanos nostálgicos y esquizofrénicos* (UCV, 2017), entre outros. Em 2006 ganhou o prêmio único da Bienal de Ensaio Enrique Bernardo Núñez. Em 2007, também venceu o concurso *Cuentos sobre rieles* e em 2017 obteve o primeiro lugar no prêmio de ensaio "Caracas 1567-2017". (Contato: rojasajmad@gmail.com).

Douglas Bohórquez. Doutor em Semiologia pela Universidade de Paris VII. Estudou sob orientação de Julia Kristeva. Poeta, pesquisador e professor titular de Literatura da Universidade de Los Andes (Núcleo Universitário "Rafael Rangel", Trujillo-Venezuela). Tem sido professor convidado em universidades europeias e da América Latina. Suas áreas de estudo são a Literatura Venezuelana, a Literatura Latino-americana e a Teoria Literária. Dentre suas principais publicações se destacam: *Escritura, memoria y utopía em Enrique Bernardo Núñez* (1990), *Teresa de la Parra del diálogo de géneros y la melancolía* (1997). Além dos livros de poesia *Fabla del oscuro* (1991), *Árido esplendor* (2001) e *Calle del pez* (2005). Também tem trabalhos monográficos publicados em revistas europeias e latino-americanas. (Contato: djbohorquez@gmail.com).

Eleonora Cróquer Pedrón. Doutora em Filologia Hispano-americana pela Universitat de València (Espanha), mestre em Literatura Latino-americana pela Universidade Simón Bolívar (USV) e licenciada em Letras pela Universidade Central da Venezuela (UCV). Professora titular da Universidade Simón Bolívar (Caracas-Venezuela). Diretora

do Centro de Investigaciones Críticas y Socioculturales adscrito ao Instituto de Altos Estudios de América Latina (CICS-IAEAL) e pertence a dois grupos de pesquisa interdisciplinar desse instituto. É responsável de "Anormales/Originales de la Literatura y el Arte" (GID-USB) e participante de "Políticas del discurso en la Venezuela contemporánea" (GID-USB). Foi professora convidada em prestigiosas universidades da Espanha, México, Brasil, França e Estados Unidos, como a Sorbonne, València, Barcelona, Columbia, Princeton, entre muitas outras. É autora dos livros *El gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit e Carmen Boullosa) (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000) *e Escrito con Rouge: Delmira Agustini (1886-1914), artefacto cultural* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2009), além de publicar artigos em revistas especializadas. Há traduzido textos do inglês, do italiano e do português para ao espanhol. (Contato: elecrope@gmail.com).

Gina Saraceni. Pesquisadora, crítica literária, tradutora e poeta. Formada na Università degli Studi de Bologna, Itália. Mestre em Literatura Latino-americana e doutora em Letras pela Universidade Simón Bolívar, onde foi professora titular no Departamento de Língua e Literatura; professora associada no Departamento de Literatura da Pontificia Universidad Javeriana, em Bogotá, onde também é editora da publicação *Cuadernos de Literatura*. Vencedora do Primeiro Prêmio do Concurso de Poesia Víctor José Cedillo (1995) com o livro de poemas *Entre objetos, respirando* (1998) e da Bienal de Literatura David Elías Curiel (2001), com o livro de poemas *Salobre* (2004). Tradutora de Rafael Cadenas e Yolanda Pantin para o italiano e da poetisa italiana Alda Merini para o espanhol. Autora de títulos como *En-obra. Antología de la poesía venezolana 1983-2008* (2008), *Escribir hacia*

atrás. Herencia, lengua y memoria (2008), a antologia poética de Fabio *Morábito El verde más oculto* (2002) e o livro de poemas *Lugares abandonados* (2018), entre outros. Professora da Pontificia Universidade Javeriana, Colômbia. (Contato: marea132000@yahoo.com).

Gisela Kozak. Doutora em Letras (2002). Professora Titular na Escola de Letras, no Mestrado em Estudos Literários e no Mestrado em Gestão e Políticas Culturais da Universidade Central da Venezuela, com vinte e cinco anos de experiência docente. Atualmente, é professora colaboradora no Tecnológico de Monterrey e colunista da Letras Libres (web). Tem quarenta e seis publicações acadêmicas, incluindo os livros *Rebelión en el Caribe Hispánico: urbes e historia, más allá del boom y la postmodernidad* (1993), *La catástrofe imaginaria* (1998), *Venezuela, el país que siempre nace* (2008) e *Literatura asediada: revoluciones políticas, culturales y sociales* (2012). Também publicou romances, livros de contos, uma antologia e ensaios: *Pecados de la capital y otras historias* (2005), *Latidos de Caracas* (2007), *En rojo* (2011), *Todas las lunas* (2011), *Ni tan chéveres ni tan iguales. El cheverismo venezolano y otras formas del disimulo* (2014), *Parque en ruinas. Venezuela y las izquierdas* (2023). Prêmio Sylvia Molloy (2007-2009) para o melhor ensaio acadêmico, concedido pela Seção de Estudos de Sexualidade da Associação de Estudos Latino-Americanos (LASA): "El lesbianismo en Venezuela es asunto de pocas páginas: Literatura, nación, feminismo y modernidad." (Contato: gisela.kozak@gmail.com)

Gregory Zambrano. Doutor em Literatura Hispânica pelo Colégio de México. Professor titular aposentado da Universidade de Los Andes (ULA, Mérida, Venezuela). Atualmente é professor no Departamento de Estudos Latino-americanos na Universidade de Tóquio. Po-

eta, pesquisador, ensaísta e crítico literário. Publicou: *Los verbos plurales* (1993), *La tradición infundada. Literatura e representación en la memoria de finisecular* (1996), *El lugar de los fingidores* (estudios de literatura hispánica) (1999), *Sobre historias, héroes y otras metáforas* (2000), *Mariano Picón Salas e a arte de narrar* (2003*), Los mapas secretos* (2005), *Cartografías literarias* (2008), *Los universos ficcionales de Kobo Abe y Gabriel García Márquez* (2011), *Paisajes del insomnio* (2015), entre outros livros. (Contato: gregory.zambrano@gmail.com).

Javier Lasarte. Doutor em filosofia e letras pela Universidade Autónoma de Madri. Licenciado em Letras pela Universidade Católica Andrés Bello (UCAB, Caracas-Venezuela). Professor titular aposentado da Universidade Simón Bolívar (USB) de Caracas. Foi professor convidado na Universidade de Chicago. Publicou: *Sobre literatura venezolana* (1992), *Juego y nación. Posmodernismo y vanguardia en la narrativa venezolana* (1995), Al *filo de la lectura. Usos de la escritura/ figuras de escritor en Venezuela* (2005). Desde 2019 publica parte de seus textos em DELA(u)TOR (https://delautorjavierlasartev.blogspot.com/), site no qual tem reeditado *Narrativa venezolana del siglo XX: Identidad / Fabulación*. (2019). (Contato: jlasarte13@yahoo.com).

Jesús Arellano. Doutor em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Brasil), com bolsa OEA-Capes, mestre em Literatura Ibero-americana pela Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela) e licenciado em Letras, menção: língua e literatura hispano-americana e venezuelana pela mesma universidade. Foi professor na Faculdade de Artes

visuais e design gráfico na ULA e Faculdade de Letras da UFMG. Tem publicado diversos artigos sobre literatura em revistas especializadas. Suas pesquisas exploram a relação entre memória e ficção, assim como a incorporação do medial na narrativa. (Contato: a.j.oneiver@gmail.com).

Jesús Montoya. Doutorando em Estudos literários pela Universidade Federal de São Carlos e mestre em Estudos de Literatura pela mesma universidade com bolsa OEA-CAPES. Licenciado em Letras, Literatura Hispano-americana e Venezuelana pela Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela). Publicou *Las noches de mis años* (Monte Ávila Editores, 2016, Prêmio de Obras para Autores Inéditos) e *Hay un sitio detrás de los incendios* (Valparaíso Edições, 2017, I Prêmio Hispano-americano de Poesia Francisco Ruiz Udiel). Com seu livro *Rua São Paulo* (Fundavag Ediciones, 2019) obteve a segunda edição do Prêmio Franco-Venezuelano de Literatura. (Contato: jesusmnt93@gmail.com).

Luis Barrera Linares. Doutor em Letras, mestre em Linguística. Foi professor titular da Universidade Simón Bolívar (USB) e da Católica Andrés Bello (UCAB, Caracas). Numerário da Academia Venezuelana da Língua, cadeira D, e membro correspondente da Real Academia Espanhola. Integrante da *Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española* (ASALE, 2013) e da *Comisión Interacadémica* encarregado do *Diccionario de la lengua española* (DLE) e do *Diccionario fraseológico panhispánico* (organizado pela Academia Chilena da Língua). Pesquisador nas áreas de escrita, linguagem inclusiva, literatura venezuelana e análise do discurso. Tem uma participação muito destacada na organização de oficinas de narrativa, ensaio,

editorial. Tem publicado inúmeros artigos em revistas espanholas e hispano-americanas e mais de trinta e cinco livros de diversas temáticos e gêneros. Vencedor dos prêmios de Narrativa "Armas Alfonzo" (1982, Barcelona, Venezuela), Prêmio Nacional de Narrativa del Conselho Nacional da Cultura (CONAC, 1986) e Prêmio Municipal de Caracas (1990, 1994). Atualmente atua como docente e pesquisador da Universidade Católica Silva Henríquez. (Contato: lbarrera@ucsh.cl)

Luis Duno-Gottberg. PHD em Literatura Latino-americana na Universidade de Pittsburgh. Professor de Estudos de Cinema e do Caribe, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas e Clássicas na Rice University. Suas áreas de pesquisa e ensino se concentram na Cultura Caribenha dos séculos XIX, XX e XXI, com ênfase em Raça e Etnia, Política, Violência e Cultura Visual. É autor dos livros *Solventando las diferencias: La ideología del mestizaje en Cuba* (2014) e *Haiti and the Americas* (2013). (Contato: ld4@rice.edu)

Luis Moreno Villamediana. Poeta, ensaísta, tradutor, narrador e crítico literário. É graduado em Letras pela Universidad del Zulia (LUZ), onde também atuou como professor. Realizou estudos de doutorado em Literatura Comparada na University of Louisiana (EUA). Atualmente é professor na Universidade de Los Andes, em Mérida. Recebeu o Prêmio de Poesia da Bienal José Rafael Pocaterra (1992), o Prêmio Internacional de Poesia Juan Antonio Pérez Bonalde (1997), o Prêmio Equinoccio de Poesia Eugenio Montejo (2011), o Prêmio Nacional de Contos Guillermo Meneses (2011), o Prêmio de Literatura Infantil do Certamen Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz (México, 2014) e o Prêmio Anual de Contos Salvador Gar-

mendia (2016). Publicou os livros *Cantares digestos* (1996), *Manual para los días críticos* (2001), *En defensa del desgaste* (2008), *Eme sin tilde* (2009), *Laphrase* (2012), *El edificio Fantasma* (2015) e *Otono (sic)* (2018). (Contato: lmorenovillamediana@gmail.com).

Luz Marina Rivas. Professora da Universidade Central da Venezuela, aposentada da Escola de Idiomas Modernos. É graduada em Literatura pela Universidade Central da Venezuela, mestre em Literatura Latino-Americana e doutora em Literatura pela Universidade Simón Bolívar. Organizadora do livro *La historia en la mirada* (U.N.E.G. e Ediciones La Casa, Ciudad Bolívar, 1997). Autora de *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana* (Valencia, Direção de Cultura da Universidade de Carabobo, 2000), reeditado como *La novela intrahistórica* (Mérida, Edições El otro, el mismo). Organizadora com Carlos Pacheco de *Novelar contra el olvido*, número 18 (monográfico) sobre novela histórica da revista Estudios, da Universidade Simón Bolívar. Editora da antologia *Las mujeres tienen la palabra: antología del cuento venezolano en voces femeninas* (Caracas, Monte Ávila) com estudo preliminar. Professora e pesquisadora do Instituto Caro y Cuervo, Colômbia. (Contato: luzmarinarivas2015@gmail.com).

Maylén Sosa. Doutora em Literatura Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de Salamanca, mestre em Literatura Latino-americana pela Universidade Simón Bolívar (USB), licenciada em Letras pela Universidade del Zulia (LUZ). Professora titular da Universidade Experimental "Francisco de Miranda" (UNEFM, Coro, Venezuela). Fundadora da *Cátedra Libre de Literatura* "Agustín García" (UNEFM). Editora da Revista literária *De la crítica*, do Centro de Estudos

de Literatura e Linguística Lydda Franco Farías (Celyl) da UNEFM. Tem publicado livros de poesia, como: *Deseos como serpiente* (1998), *Transparencia del aire* (2009) e *La tentación de lo abierto* (2023). Assim como o livro de ensaio *Líneas para un mapa de lo venezolano: Rajatabla como libro rizomático* (2018). (Contato: maylensosa@gmail.com).

Paulette Silva. Ensaísta, professora e pesquisadora. Graduada em Letras (Universidade Central da Venezuela), mestre em Literatura Latino-americana e doutora em Letras (Universidade Simón Bolívar). Além de ter publicado capítulos de livros e artigos em revistas especializadas, também é autora de livros como *Las tramas de los lectores* (2007) e *Una vasta morada de enmascarados* (1993), dentre outros. (Contato: silva.paulette@gmail.com).

Raquel Rivas Rojas. PhD em Estudos Culturais Latino-americanos (King"s College, University of London), mestre em Literatura Latino-americana pela Universidade Simón Bolívar (USB) e Licenciada em Comunicação Social pela Universidade Central da Venezuela (UCV). Foi professora titular do Departamento de Língua e Literatura da USB até setembro de 2008. Entre 1995 e 1997 foi pesquisadora do Centro de Estudos Latino-americanos Rómulo Gallegos (Celarg), e entre 2002 e 2004 coordenou a Pós-graduação em Literatura da USB. Publicou *Sujetos, actos y textos de una identidad* (Caracas: Celarg, 1998) e *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista* (Caracas: La Nave Va, 2002), além de artigos em revistas como *Estudios, Journal of Latin American Cultural Studies* e *Latin American Research Review*. Seu livro *Narrar en*

dictadura foi vencedor do Prêmio de Ensaio da Bienal José Antonio Ramos Sucre 2009. Atualmente mora em Edimburgo (Escócia) e se dedica a escrever. Publicou *Sujetos, actos y textos de una identidad: de Palmarote al Sacalapatalajá* (1997), Bulla y buchiplumeo: masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista (2002), *Narrar en dictadura: renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista* (2010), *El patio del vecino* (2012), *Muerte en el Guaire* (2016), *El Accidente* (2018). (Contato: raquelirivas@gmail.com).

Roger Vilain. Discente do Doutorado em Ciências da Educação da UNEG. Mestre em Filosofia na Universidade Católica Andrés Bello (UCAB). Licenciado em Letras pela Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela). Professor da Pontifícia Universidade Católica do Equador. (Contato: rvil35@gmail.com).

Víctor Bravo. Doutor em Letras pela Universidade Simón Bolívar (USB, Caracas-Venezuela), mestre em Literatura Ibero-americana na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) e licenciado em Letras na Universidade del Zulia (LUZ). Professor titular aposentado da Universidade de Los Andes (ULA, Mérida-Venezuela). Foi professor convidado por diversas universidades como a Sorbonne, Universitat de València, Rice University, UBA, entre muitas outras. Tem publicado trabalhos em revistas especializadas na Venezuela, Colômbia, Cuba, Argentina, México, USA, Itália, Espanha, França e Alemanha. É autor de ensaios em mais de dez livros coletivos em diversos países e tem mais de dezessete títulos de livros de ensaios, os mais citados são *Los poderes de la ficción* (1988. 1 ed. e 1989 2 ed.), *El señor de los tristes* (2007), *Leer el mundo* (2009 e 2014). Também é

autor de dois livros de poesia, *Desde lo escuro* (2012-2014) e *Mundo* (2013-2018) além de um livro de narrativa *Dos vidas* (2013). O escritor venezuelano Jesús Semprúm no 2010 fez a sua Biografía. (Contato: comalameister@gmail.com).

Violeta Rojo. Professora universitária, ensaísta, antologista e escritora, ela é doutora em Letras e mestre em Literatura Latino-americana pela Universidade Simón Bolívar, além de possuir graduação em Letras pela Universidade Central da Venezuela. Foi Pesquisadora Associada na Kingston University (Reino Unido) durante os anos 2000-2001. Sua trajetória acadêmica se desenvolveu na Universidade Simón Bolívar em Caracas, onde alcançou o cargo de Professora Titular. Também atuou como Professora convidada na Universidad del Comahue (Argentina), na Universidade de Los Andes (Mérida, Venezuela) e na Universidade Central da Venezuela (Caracas). Publicou livros sobre narrativa venezuelana, como *Las heridas de la literatura venezolana y otros ensayos* (2018), a biografia da pianista Teresa Carreño (2005) e vários livros sobre teoria da minificção, como *La lectura de minificción* (2016), *Liberándose de la tiranía de los géneros y otros ensayos sobre minificción* (2015), *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (2009), *Breve manual para reconocer minicuentos* (1996), além de diversos artigos em revistas acadêmicas. Também editou duas antologias sobre a minificção venezuelana: *Mínima Expresión. Una muestra de la minificción venezolana* (2009) e *El minicuento en Venezuela* (2007). Além das antologias – com Kira Kariakin e Virginia Riquelme – *Cien mujeres contra la violencia de género* (2015) e – com Héctor Abad Faciolince e Carlos Leáñez Aristimuño – *Antología de la novísima narrativa breve hispanoamericana* (2008). (Contato: violetarojo@gmail.com).

Índice remissivo

A

A donzela crioula 14, 66, 73, 87

América Latina 23, 30, 32, 45, 47, 49, 65, 70, 73, 84, 98, 144, 286, 296, 299, 304, 321, 380, 392, 393, 413, 445, 465, 478, 509, 521, 541, 557, 571, 578, 619, 632, 634, 640, 643, 659, 661, 662, 663, 666, 669, 670

Ana Teresa Torres 9, 19, 466, 507, 509, 514, 515, 516, 518, 520, 525, 528, 533, 534, 535, 587, 641

Anti-imperialismo 9, 18, 445, 450

Antonio Navarrete 15, 152, 153, 163

C

Cesarismo 7, 16, 257, 260, 261, 305

D

Democracia 7, 8, 16, 17, 106, 132, 216, 259, 260, 263, 264, 269, 270, 272, 292, 299, 301, 304, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 317, 318, 321, 322, 324, 423, 424, 425, 440, 463, 470, 484, 567, 585, 586, 637, 640, 647, 652, 657, 659

F

Fábula 6, 15, 91, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 117, 267, 277, 279, 280, 286, 287, 416, 499

Feminino 6, 14, 19, 40, 65, 73, 79, 83, 86, 87, 93, 94, 103, 105, 109, 111, 112, 113, 141, 283, 509, 516, 521, 622, 652

Ficção científica 9, 19, 245, 480, 536, 537, 540, 541, 542, 552, 555, 666

Frade Navarrete 7, 15, 151

Franklin Brito 8, 17, 325, 326, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 341

Fronteiras 10, 19, 131, 217, 220, 379, 497, 521, 537, 545, 558, 561, 582, 593

I

Identidade 15, 16, 20, 102, 149, 165, 166, 168, 194, 218, 222, 225, 235, 250, 252, 263, 265, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 305, 322, 369, 399, 425, 426, 430, 439, 440, 441, 442, 446, 447, 449, 490, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 518, 519, 523, 524, 540, 545, 547, 550, 560, 572, 575, 578, 633, 635, 639, 642, 645, 649, 650, 651, 652, 653, 655, 657, 658, 659, 660, 664

Imaginário contracolonial 8, 396

L

Laureano Vallenilla Lanz 7

Linguagem 15, 49, 50, 59, 61, 144, 148, 165, 167, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 200, 211, 212, 237, 247, 270, 306, 320, 334, 373, 377, 405, 463, 495, 515, 518, 519, 539, 541, 562, 575, 576, 578, 579, 592, 619, 620, 625, 627, 628, 629, 655, 673

Literatura venezuelana 11, 12, 13, 14, 20, 52, 61, 86, 101, 130, 196, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 235, 236, 237, 243, 244, 248, 249, 253, 326, 363, 418, 464, 478, 581, 582, 583, 584, 588, 589, 641, 645, 666, 673

M

Mamá Blanca 6, 92, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 125, 126, 128, 129, 133, 140, 141, 144, 148

Maternidade 10, 20, 91, 112, 616, 619, 620, 621, 622, 625, 626, 627, 628, 629

Memória 10, 20, 39, 107, 110, 112, 114, 115, 126, 130, 149, 171, 180, 202, 274, 286, 326, 409, 435, 499, 509, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 531, 532, 562, 565, 569, 573, 577, 578, 579, 588, 593, 597, 602, 603, 604, 605, 608, 612, 613, 625, 653, 661, 673

Migração 11, 12, 130, 131, 149, 529, 558, 559, 560, 561, 572, 575, 578, 579, 593

Miyó Vestrini 7, 15, 183, 193, 194, 195, 200, 212, 214

Modernidade 7, 14, 15, 30, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 58, 65, 69, 93, 109, 113, 124, 130, 133, 134, 136, 137, 143, 175, 180, 181, 183, 185, 186, 249, 292, 293, 301, 306, 311, 315, 318, 319, 320, 321, 332, 350, 357, 367, 398, 411, 498, 510, 568

Modernização cultural 6, 14, 22

P

Petróleo 4, 8, 9, 18, 58, 102, 171, 295, 301, 313, 318, 321, 322, 323, 395, 402, 403, 404, 414, 416, 421, 422, 445, 446, 449, 450, 451, 453, 455, 456, 457, 458, 462, 463, 472, 563, 566, 568, 571, 584, 586, 662

Populismo 7, 16, 216, 443

Práticas discursivas 8, 17, 292, 297, 418, 420, 421, 422, 424, 427, 433, 435

R

Racismo 398, 519, 633, 634, 635, 636, 637, 639, 640, 642, 643, 649, 655, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663

Revista Válvula 8, 363

T

Teresa de la Parra 7, 12, 14, 15, 53, 54, 57, 65, 66, 72, 73, 74, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 237, 581, 669

V

Victoria de Stefano 9, 19, 474, 489, 491, 492, 494, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 505, 506


lupa