HISPANISMOS: OUTRAS MARGENS

ALFREDO CORDIVIOLA BRENDA CARLOS DE ANDRADE (ORGS.)



ABH Bra

Associação Brasileira de Hispanistas



HISPANISMOS: OUTRAS MARGENS

Alfredo Cordiviola Brenda Carlos de Andrade (orgs.)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS

Conselho Consultivo

Ana Maria Camblong (Universidad Nacional de Misiones/Argentina)

Azucena Palacios (Universidad Autónoma de Madrid/Espanha)

Bernard Sicot (Université Paris X-Nanterre/França)

Elisa Amorim (Universidade Federal de Minas Gerais/Brasil)

Enrique Foffani (Universidad Nacional de Rosario/Argentina)

Heloísa Pezza Cintrão (Universidade de São Paulo/Brasil)

Jens Andermann (New York University, Estados Unidos)

Jorge Díaz Cintas (Imperial College London/ Reino Unido)

José Carlos Sebe Meihy (Universidade de São Paulo/Brasil)

José Ribamar Bessa Freire (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Universidade Federal do Rio/Brasil)

Julio Pimentel Pinto (Universidade de São Paulo/Brasil)

Julio Rodríguez Puértolas (Universidad Autónoma de Madrid/Espanha)

María Elena Placencia (Univesity of London/ Reino Unido)

Mirta Groppi (Universidade de São Paulo/Brasil)

Oscar Díaz Fouces (Universidad de Vigo/Espanha)

Pablo Rocca (Universidad de la República/Uruguai)

Pablo Vila (University of Temple/Estados Unidos)

Patricia Willson (El Colegio de México/México)

Raquel Macciocci (Univerdidad Nacional de la Plata/Argentina)

Sílvia Cárcamo de Arcuri (Universidade Federal do Rio de Janeiro/Brasil)

Silvina Montrul (University of Ilinois/Estados Unidos)

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba/Argentina)

Susanna Zanetti (Universidad Nacional de La Plata/Universidad de Buenos Aires/Argentina)

Vera Sant'anna (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Virginia Unamuno (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Argentina)

Viviana Gelado (Universidade Federal Fluminense/Brasil)

Walter Carlos Costa (Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil)

81.134.2

K82d Cordiviola, Alfredo; Andrade, Brenda Carlos de (orgs).

Hispanismos: outras margens. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2019.

169 p. E-book

1. Língua espanhola. 2. Literatura. I. Título

CDU ISBN: 978-85-66188-15-8

Sumário

Apresentação	4
1. Abertura Literaturas e culturas de língua espanhola na rota do Oriente.	7
Amarino Oliveira de Queiroz	8
2. Territórios	17
A Contribuição da <i>Cimarronaje</i> para a Crítica e a Historiografia da Literatura (Afro) Hispano-Americana do Século XXI. Rogério Mendes Coelho	18
Literaturas hispano-africanas, literaturas afro-hispânicas.	10
Amarino Oliveira de Queiroz Mapurbe / Seducción de los venenos: um olhar sobre a poesia mapuche	31
contemporânea. Paula Antunes Sales de Melo	41
3. Línguas	65
Breves apuntes sobre lengua, cultura e historia sefardíes. José Alberto Miranda Poza	66
Algunas consideraciones sobre la influencia árabe en el léxico castellano y portugués, a partir de sus sistemas fonológico/ortográficos. Vicente Masip Viciano Breve Panorama da Língua Espanhola nos Estados Unidos e da Cultura em	96
Spanglish.	
Theresa K. Souza e Silva Bachmann	114
4. Corpos	126
Copi, do idioma argentino ao francês "menor": por um teatro transgênero. Renata Pimentel Teixeira	127
O corpo desviante como gesto de irreverência: revisitando o Simón Bolívar de Juan Dávila.	
Fábio Mendes Ramalho Corpos monstruosos: relações entre animalidade e feminismo na literatura	139
latino-americana contemporânea Priscilla Oliveira Pinto de Campos	157
5. Sobre os autores	169

Apresentação

Além dos temas consagrados pela tradição, o heterogêneo campo dos estudos hispânicos inclui temas e problemas que costumam ocupar um segundo plano ou são relativamente menos abordados. Situados nas bordas da visão, esses aspectos são, entretanto, fundamentais para analisar como se constitui historicamente esse campo e como se disputam as hegemonias no interior dessas configurações. Indagar a evolução e o peso específico dessas temáticas parece ser assim necessário (porque permite diversificar ainda mais as possibilidades de estudo e de compreensão dos fenômenos culturais e sociais que orbitam em torno a isso que chamamos de "Hispanismo"), e também quase obrigatório, porque ajuda a enfatizar que, se quisermos dar uma mínima conta das complexidades que atravessam a nossa área, o uso do singular será sempre insuficiente. Porque estamos, de fato, sempre falando de vários, de muitos hispanismos.

Literaturas em espanhol escritas em territórios asiáticos e africanos, os usos migrantes da língua, as evoluções da diáspora, as contínuas e mutáveis presenças árabes e sefardis no mundo ibero-americano, a fala dos feminismos e das diversidades, a sobrevivência e reinvenção das literaturas indígenas através das suas apropriações da língua hegemônica são alguns desses aspectos que decidimos abordar em um encontro de pesquisadores realizado em novembro de 2018 na Universidade Federal de Pernambuco. Intitulada (talvez previsivelmente) "Hispanismos: outras margens", a jornada foi a primeira realizada na nossa gestão na Diretoria da ABH, e veio a se inserir em uma série de debates que, ao longo dos anos, a Associação foi promovendo em diversas instituições do país.

Reunidos neste volume, os textos apresentados nessa jornada dão visibilidade a esses outros hispanismos, e reivindicam, a partir de diversas perspectivas e escopos teóricos, a necessidade de ampliar os horizontes das investigações (e também o teor dos interrogantes) que constituem nossa área.

Considerando estas inquietações, nada seria mais apropriado para inaugurar o evento do que uma palestra a cargo do professor Amarino Queiroz. Mestre em explorar outras margens, Amarino tem se dedicado ao trabalho de resgate de "literaturas menores" e à incisiva elucubração das complexas relações

em que estas se inserem. Nas suas pesquisas, que serviram de inspiração primordial na hora de definir o tema central do nosso encontro, se dedica a entender fenômenos definidos tanto por sua situação fronteiriça como por assumir um estado de disputa no interior das esferas da legitimidade e da consagração: as letras saharauis no Marrocos, autores que escrevem em espanhol em países da África atlântica, a literatura hispano-filipina, as produções de tradição hebraica e ladina, as experimentações dos nikkeis no Peru.

Na palestra que abriu o simpósio, e na sua apresentação na primeira mesa, Amarino serviu de guia pelos orientes e pelos ocidentes, observando a condição liminal dessas literaturas que, apesar de tudo e a favor de tudo, insistem em invocar a língua espanhola como fonte de criação e de pensamento. Essa mesa, denominada "Territórios" foi também integrada por Rogério Mendes Coelho, que desvendou os pontos de confluência e de separação que marcam as hifenizadas literaturas afro-hispano-americanas, e por Paula Antunes Sales de Melo, que abordou as novas formas da poesia mapuche que se reproduzem e se renovam no âmbito patagônico e nas periferias da cidade de Santiago do Chile.

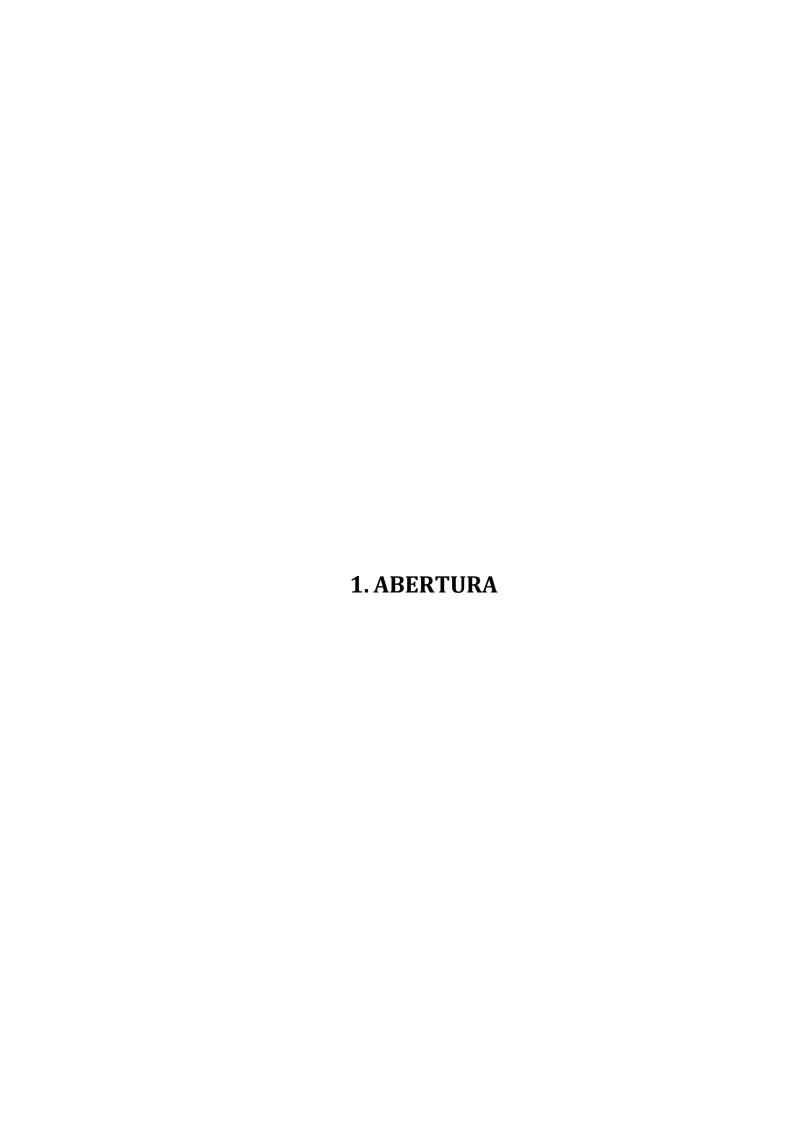
Na segunda mesa, "Línguas", foram pronunciadas múltiplas respostas perante questões tão evidentes e significativas como estas: como falar da conformação da língua espanhola sem indagar nas marcas léxicas provenientes do árabe?; como entender a cultura medieval, renascentista e barroca ibéricas sem aludir à presença dos judeo-conversos, dos sefardis e das sucessivas diásporas?; como discutir a situação atual do espanhol como língua global sem analisar as variedades que circulam hoje nos Estados Unidos, com seus mais de cinquenta milhões de habitantes hispano-falantes? Vicente Masip, José Alberto Miranda Poza e Theresa Souza e Silva Bachmann interpelaram pontualmente essas interrogações, inquirindo aspectos lingüísticos, culturais e políticos que atravessam, do Ál-Andalus a Alfonso X, e da época dos Áustrias até hoje, as diversas entonações de uma língua espanhola mundializada e plural.

Na terceira e última mesa, "Corpos", foram abordadas noções de corpos dissidentes e destoantes que compõem, ainda que tangencialmente, o conjunto das hispanidades. No seu texto, Renata Pimentel Teixeira, explora o discurso e a linguagem no trabalho de Copi como forma de ampliação do universo desviante constituído por esse autor. A dessacralização e o desvio no uso da língua são

tratados como uma faceta, um reflexo, do universo em que o corpo das margens encontra uma expressão linguística que reverbera seus sentidos. O corpo físico de Simón Bolívar, reconfigurado pela obra do artista chileno Juan Dávila, é o foco do texto de Fábio Mendes Ramalho. Através da análise e de um histórico de recepção da irreverente obra, o texto discute as apropriações e usos políticos associados à imagem do prócer das independências latino-americanas. Priscilla Oliveira de Campos analisa na obra de Marosa di Giorgio os limites da representação da corporeidade do feminino e do animal e seus entrecruzamentos. Assim do corpo para o discurso e do discurso para o corpo, se estruturam margens alternativas para discutir outras hispanidades.

A publicação de todos estes notáveis trabalhos é uma forma de preservar as falas e os textos que foram ouvidos naquela jornada de novembro, mas também aponta a um desejo e a uma aspiração: que este evento venha a ter uma prolífica continuidade em outros lugares, entre outras vozes e com outros assuntos, para prosseguir dessa forma debatendo os espaços, as línguas e as práticas que norteiam, no ingrato e tormentoso Brasil destes tempos, as tarefas de todos nós, hispanistas.

Alfredo Cordiviola Brenda Carlos de Andrade Diretoria ABH 2018-2020



Literaturas e culturas de língua espanhola na rota do Oriente

Amarino Oliveira de Queiroz*

A proposta conceitual daquilo que hoje costumamos chamar de Hispanidade veio se revelando, ao longo da História, como fruto de uma série contínua de trânsitos culturais diversos e dinâmicos, tendo de há muito ultrapassado as fronteiras geopolíticas que a conformaram originalmente. Entendendo o termo a partir dessa complexidade e dinâmica, e deslocando a busca de sua compreensão para além dos limites consolidados nas experiências peninsular ibérica e americana, pretendemos desenvolver nesta breve exposição um registro conciso da existência de outras hispanidades em diálogo ao redor do mundo contemporâneo, flagradas a partir de identidades e memórias resultantes das relações entre diferentes culturas e literaturas na rota do Oriente.

A expressão literária hispânica cultivada a partir dos antigos territórios coloniais espanhóis na Ásia e na Oceania constitui um tema de pouca circulação no Brasil, incluindo-se aí os textos produzidos em línguas derivadas do castelhano como o chamorro de Guam e das ilhas Marianas, ou o chabacano do arquipélago das Filipinas. Além destes dois exemplos, poderíamos considerar como parte do conjunto a experiência desenvolvida na diáspora em língua judeu-espanhola pelos sefarditas expulsos da Espanha em 1492. Desde então ela resiste como alternativa de expressão literária no atual Estado de Israel.

Na perspectiva de um recorte panorâmico ilustrativo, concentraremos nossa atenção nas literaturas hispânicas das Filipinas e na literatura hispanoisraelense em djudeo-espanyol. Começando, pois, pelo Oriente Médio, recorreremos a algumas investidas contemporâneas da escritora e tradutora Margalit Matitiahu, cujo pertencimento identitário e expressão estética e linguística transitam entre heranças culturais seculares, nomeadamente a judeu-

^{*} Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: amarinoqueiroz@gmail.com.

espanhola e a hebraica, matérias primas de uma poética que a cada livro publicado vem se afirmando como original, multifacetada e polifônica.

A literatura em judeu-espanhol

Como se sabe, a partir da diáspora judaica o djudezmo, judeu espanhol ou ladino veio incorporando empréstimos de outras línguas, sobretudo o hebraico. Sua expressão literária atual caracteriza-se por um forte influxo da oralidade, reunindo em seu conjunto elementos de origem judaica e hispânica, entre outros. Ainda que as perspectivas de futuro para essa atividade possam parecer sombrias, alguns setores culturais em Israel defendem que, também no campo da criação literária se faz registrar ultimamente uma atividade significativa, com a publicação de narrativas longas e curtas, poesia e teatro (ANDRÉS y SHAUL, 2006:450), estendendo o debate na direção do gênero ensaístico. Escritores contemporâneos como Avner Pérez e Margalit Matitiahu, entre outros, se expressam literariamente tanto em hebraico como em judeu espanhol assumindo, através de um sujeito literário bilingue, sua dupla identidade cultural.

A resistência do idioma judeu-espanhol é notória em algumas partes do mundo graças ao processo diaspórico empreendido pelas comunidades sefarditas. No Brasil, por exemplo,a cantora Fortuna desenvolve já há bastante tempo interessante trabalho baseado na divulgação das *coplas* tradicionais do cancioneiro judeu-espanhol interpretadas em ladino, mas existem outros mecanismos que, principalmente em Israel, ainda contemplam essa presença como língua de comunicação e de expressão artística, a exemplo de programas de rádio, edição de discos, eventos acadêmicos, publicação de periódicos, páginas na internet etc.

Dentre os escritores e escritoras contemporâneos em língua judeuespanhola, destacaríamos os supracitados Avner Pérez e Margalit Matitiahu juntamente com Matilda Koen Sarano. Nascido em Jerusalém, o poeta, pesquisador, filólogo e tradutor Avner Pérez vem publicando alguns livros de poesia, ensaios, antologias e outros estudos. Por outro lado, investindo sobremaneira na releitura do cancioneiro tradicional, nas lendas, nos contos e nas canções populares, Matilda Koen Sarano é considerada uma das mais importantes vozes literárias em judeu-espanhol, destacando-se ainda como professora do idioma, ensaísta e contadora de histórias. Já a poetisa, narradora, editora e professora de literatura nascida em Tel Aviv Margalit Matitiahu publicou diversos títulos em hebraico e ladino, além de realizar a tradução de parte de sua própria obra para o castelhano. Questionada sobre a condição bilíngue e às vezes trilíngue de sua expressão artística e literária, Margalit Matitiahu (1997) declararia que

Bivir kon dos lenguas es komo bivir en dos kulturas. Kada lengua traye kon si maneras diferentes al exspremir las ideas o al eskrevir las poemas. Komo so nasida en Israel me engrandesi kon dos lenguas ke devinieron mas tardre lenguas de kreasion.

En fakto biven en mi dos existencias, la una israelita y la otra vino de los rutes, de lo pasado, de todo lo que se kolekto en mi mezo mi padre i mi madre. No so repartida, me siento mas rika, porke biven en mi dos kulturas. (...) 1

Com a edição dos quatro primeiros livros entre 1976 e 1987, a partir de 1988 Margalit Matitiahu começou a publicar também em judeu-espanhol, tarefa na qual se reveza até os tempos atuais, expandindo ainda seu interesse investigativo pelos estudos linguísticos, filosóficos e pelo papel da mulher na sociedade, na educação e na política. Mais recentemente, a poetisa tem se dedicado também à produção cinematográfica e à narrativa de ficção, estabelecendo ainda um estreitamento com o gênero canção. Alguns dos seus textos poéticos em judeu-espanhol foram inclusive musicados e interpretados pela compositora e cantora Suzy ou recitados pela própria autora em registro fonográfico intitulado "Aromas y Memorias", de 2005.

De acordo com o especialista em literatura oral de língua espanhola José Manuel Pedrosa Bartolomé (2009:110), Margalit Matitiahu é reconhecida hoje como voz poética original e consistente das letras judeu-espanholas modernas, por situar e contextualizar a sua obra no marco da poesia em língua sefardim dos últimos decênios. A voz lírica em Margalit Matitiahu chama a atenção para o caráter maleável da língua, da potencialidade da palavra, de sua capacidade de

¹ MATITIAHU, Margalit. **Porke eskrivo en dos lenguas, hebreo i judeo-espaniol. In: Diario 16**, Madrid, 28 de mayo de 1997.

comportar os sentidos que lhe quisermos impingir. Palavra e língua capazes de aglutinar experiências estéticas e culturais diversas e realizar

incursiones por geografías muy diversas, que van desde el León de la España medieval en que la poeta sitúa la cuna de su propia Sefarad sentimental, hasta el Delfos moderno que cabalga, también, entre el ayer clásico y el hoy más actual." (PEDROSA BARTOLOMÉ, 2009, p. 112).

Ao tematizar o amor, a nostalgia, a memória, a diáspora, a potência da palavra, as relações entre o passado, o presente e o futuro expressos tanto pelos códigos da voz como pelos da letra, e ao recorrer à ambiguidade linguística para evocar pertencimentos identitários que se situam entre geografias diversas, a poesia de Margalit Matitiahu privilegia a realização de diálogos interculturais que têm como ponto de partida as realidades judaica e hispânica, mas que também sugerem e projetam um auspicioso devir.

Desde as especificidades hispano-israelenses, a presente reflexão pretende destacar o caráter polifônico que caracteriza grande parte desses discursos formatados, sobretudo, a partir de experiências literárias à margem, ainda que produzidos em contextos culturais onde também a língua castelhana comparece como protagonista ao lado de outros idiomas de criação literária. Neste sentido, tais formulações se aproximam de práticas e experiências culturais que encontram lugar em outro ponto extremo do continente asiático, nomeadamente o arquipélago das Filipinas.

As literaturas hispano-filipinas

Com destaque na expressão arquitetônica, no artesanato, na dança ou na manutenção de uma religiosidade católica que perpetua literalmente o ritual da crucificação durante as festividades da Semana Santa, a questão identitária hispânica revela algumas complexidades do ponto de vista linguístico nas Filipinas, haja vista a concomitância de uma outra literatura e cultura hispânica em chabacano, língua crioula híbrida de castelhano e malaio. Presente como língua cooficial até o ano de 1987 ao lado do tagalo e do inglês, o espanhol enfrenta

atualmente um delicado processo político de restabelecimento desta condição resistindo como língua de literatura. Não obstante, o surgimento de uma expressão literária filipina é bastante anterior à chegada dos colonizadores espanhóis.

Cultivada inicialmente em tagalo através de alfabeto silábico próprio, a quase totalidade destes registros escritos desapareceu, eliminada por iniciativa dos conquistadores da mesma maneira como ocorreu com a maioria dos códices pré-colombianos nas Américas. Somente no século XVI, com a introdução da escrita em espanhol com caracteres latinos realizada por missionários católicos é que foram aparecendo os primeiros criadores.

Em sua *Breve Historia de la Literatura Filipina en Español*, o escritor Guillermo Gómez Rivera (2001) propõe uma periodização dessa literatura em quatro principais etapas: a inicial, por volta de 1593, correspondendo ao período formativo e onde predominaram a poesia e a crônica; a de crescimento, em que se desenvolveram a poesia e o ensaio; a da plenitude, durante o século XIX, na qual floresceram, além da poesía e do ensaio, o teatro, o conto e o romance, com destaque para o nome de José Rizal, autor de importantes textos ficcionais, dramáticos, poéticos e da letra do hino nacional filipino; a da decadência, no século passado, causada pela supressão do castelhano e da crescente anglicização do país.

Gómez Rivera refere ainda a existência de uma literatura hispano-filipina contemporânea, representada por nomes como os de Antonio Fernández Pasión, Concepción Huerta, Edmundo Farolán Romero, Federico Licsi Espino e Mariano Loyola. A essa lista de autores e autoras podemos acrescentar o próprio Guillermo Gómez Rivera, e mais Edwin Agustín Lozada, Elisabeth Medina, María Dolores Tapia del Río, Marra Lanot ou Wystan de la Peña, criadores bilíngues que, na atualidade, dentro e fora do arquipélago, também se expressam literariamente em castelhano.

Além dos trabalhos individuais em formato livro, a expressão contemporânea da literatura filipina em língua castelhana é alimentada pela publicação de revistas como "Filipina", "Guirnalda Polar" e "Perro Berde", ou pela iniciativa, no campo cultural, de artistas que defendem uma estética abertamente fil-hispana, caso do cantor pop Josh Santana ou da artista plástica e escritora Paulina Constancia.

Em seu poema "Elogio a la Hispanidad", Edmundo Farolán (1981) apresenta uma voz lírica ambígua que, para dizê-lo com palavras de Andreas Gallo (2007: 160), "pone de manifiesto el sincretismo original de la nación filipina" e estabelece, disposto entre parênteses, um curioso diálogo intercultural:

Y llegó el español a esas islas indias Magallanes su nombre, la espada en la mano, Honrando al Rey Felipe, el nombre Filipinas, A ese archipiélago de numerosas islas Descubiertas el año mil quinientos veintiuno. (En esta lucha del Yo, la pregunta, ¿quién soy yo? Y busco en lo español al indio filipino(...) (FAROLÁN, 1981: 30-31)

Tal como acontece com os textos de Margalit Matitiahu no contexto hispano-israelense, Edmundo Farolán, poeta, contista, dramaturgo, romancista e crítico literário revela o duplo lugar cultural de um autor que, além do espanhol, se expressa literariamente em inglês, tagalo, francês e outros idiomas. Nascido em Manila em 1943, editor de literatura e professor de língua espanhola, Farolán desenvolve outras atividades lingüísticas como a tradução para o tagalo do conhecido romance de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Apostando, portanto, na permanência e atualidade dessa particular expressão literária, é novamente o hispanista italiano Andréa Gallo quem observa:

el gran problema del escritor filipino que decide escribir en español es la falta de un público nacional y en consecuencia la falta de un público internacional, ni en los países hispanos. Sin embargo esta situación no ha decretado la muerte definitiva y permanente de esta literatura, que a través de diferentes voces, bien en el suelo patrio, o bien en el extranjero (fenómeno en cierta forma común a otras literaturas post-coloniales), sigue manteniéndose viva y representando una tradición que para muchos filipinos es patrimonio de identidad. (GALLO, 2006-2007: 152-153).

Se deslocarmos esse diálogo Oriente-Ocidente em direção à América de língua oficial espanhola, vamos encontrar um registro que, embora mais recente, perfilase de modo significativo através da experiência cultural, artística e literária nipoperuana, também conhecida como *nikkei*.

A literatura nipo-peruana

O termo *nikkei* se aplica às pessoas de ascendência japonesa que residem fora do Japão e que fazem parte de uma comunidade com características e estilo de vida próprios, incorporando elementos nipônicos à sua expressão cultural. No caso peruano, tais elementos são mais marcadamente identificados através da gastronomomia e das artes plásticas, sobretudo a pintura, mas também através da criação literária, com uma presença significativa de poetas, ensaístas, críticos e ficcionistas como Carlos Yushimito, Doris Moromisato, Miguel Ángel Sameshima, Amelia Morimoto, Juan Carlos Umetsu ou Tilsa Otta, além de José Watanabe, Nicolás Matayoshi, Rafael Yamasato, Augusto Higa Arakaki y Fernando Iwasaki (MOROMISATO, 2007). A propósito, ainda de acordo com a poetisa, narradora e ensaísta Doris Moromisato,

la presencia japonesa ya forma parte de la tradición literaria en el Perú. Consagrados escritores peruanos, como José María Arguedas o Mario Vargas Llosa, han insertado en sus narrativas personajes de origen japonés que muestran una imagen poco justa y fidedigna pues resultan seres fracasados y marginales en el contexto nacional. (...)

A partir de la posguerra y sobre todo desde la década del 70, los mismos descendientes japoneses hicieron sentir sus voces literarias a través de publicaciones quebrando, así, esa antigua imagen negativa y mostrando más bien una absoluta inserción al Perú. (MOROMISATO, 2007, *on line*) ²

Concluindo

O conjunto de elementos resultantes do progressivo contato entre realidades tão díspares como a malaia, a hispânica e a anglo no caso filipino; a hebraica, a árabe e a hispânica no caso israelense, ou ainda entre a quíchua, a *criolla*, a aymara,

² MOROMISATO, Doris. "Imagen y discurso nikkei en la literatura peruana". Disponível em: http://www.discovernikkei.org/es/journal/2007/8/21/ser-nikkei-peru/ Acessado em: 14 dez 2007.

a afro e a japonesa no caso peruano encontra em todas essas realidades motivação criadora permanente. À guisa de ilustração, os recortes aqui esboçados na rota do Oriente buscaram realizar o registro de alguns nomes atuais das letras hispanoisraelenses e hispano-filipinas, entendendo que esses espaços representam um contributo à parte na perspectiva do redimensionamento de conceitos como hispânico ou hispanidade, pluralizando-os culturalmente e estendendo pela fluidez de suas fronteiras a transversalidade de manifestações tão interessantes quanto pouco conhecidas.

Perpectivando, pois, interferências como as da israelense Margalit Matitiahu ou do filipino Edmundo Farolán, parece-nos necessário e inadiável incluir no debate brasileiro de intenção hispanista as várias realidades linguísticas, culturais e literárias relacionadas ao castelhano hoje. Dispostas assim, dialogicamente, assimiladas na fluidez com que se têm movimentado na contemporaneidade, talvez as discussões acerca da hispanidade possam mover-se num patamar ainda mais dinâmico, para além das reinvidicações nacionalistas, tantas vezes legitimadoras de uma pureza original renitente e anacrônica.

Referências bibliográficas

ANDRÉS, Rosa María Moro de; SHAUL, Moshe. **El ladino i su kultura en Israel en el anyo 2005**. In: Presente y Futuro del Español. Anuario Cervantes 06-07. Madrid, 2006-2007: 449-451.

FAROLÁN, Edmundo. **Literatura hispanofilipina: pasado, presente y futuro**. In: La Guirnalda Polar Núm. 82 – Pluralidades, agosto 2003.

GALLO, Andrea. ¿Literatura Hispano-Filipina Contemporánea? Un ejemplo en la poesía de Edmundo Farolán Romero. In: Humanities Diliman, Vol 3, No 2 (2006) & Vol 4, No 1, Quezón City, Filipinas, 2007:150-174.

MATHIATIAHU, Margalit. **Porke eskrivo en dos lenguas, hebreo i judeo-espaniol.** Diario 16, miércoles, 28 de mayo de 1997. Disponível em: http://www.terra.es/personal8/gregmorales/doslenguas.htm Acessado em: 4 abr 2009.

PEDROSA, José Manuel Pedrosa. "Margalit Matitiahu: modernidad, tradición y poesía sefardí". <u>Adarve</u>: Revista de crítica y creación poética, <u>Nº. 4</u>, <u>2009</u>, págs. 110-118.

MOROMISATO, Doris. "Imagen y discurso nikkei en la literatura peruana". Disponível em: http://www.discovernikkei.org/es/journal/2007/8/21/sernikkei-peru/ Acessado em: 14 dez 2007.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de; MARCOS, Eidson Miguel da Silva. "Diásporas e diálogos interculturais: ambiguidade linguística e pertencimento identitário em Margalit Matitiahu, de Israel. In: Anais do X Seminário Nacional sobre Ensino de Língua Materna, Estrangeira e de Literaturas (SELIMEL). Campina Grande – PB: UFCG, 2017. Disponível em: http://2017.selimel.com.br/wpcontent/uploads/2017/11/GT-12.pdf

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. "Para além de Ibérias e Américas: a emergência das literaturas africanas de língua espanhola". In: RISO, R.; SANTOS, J.H. F. (Orgs). **Afrorizomas**. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013:71-87.

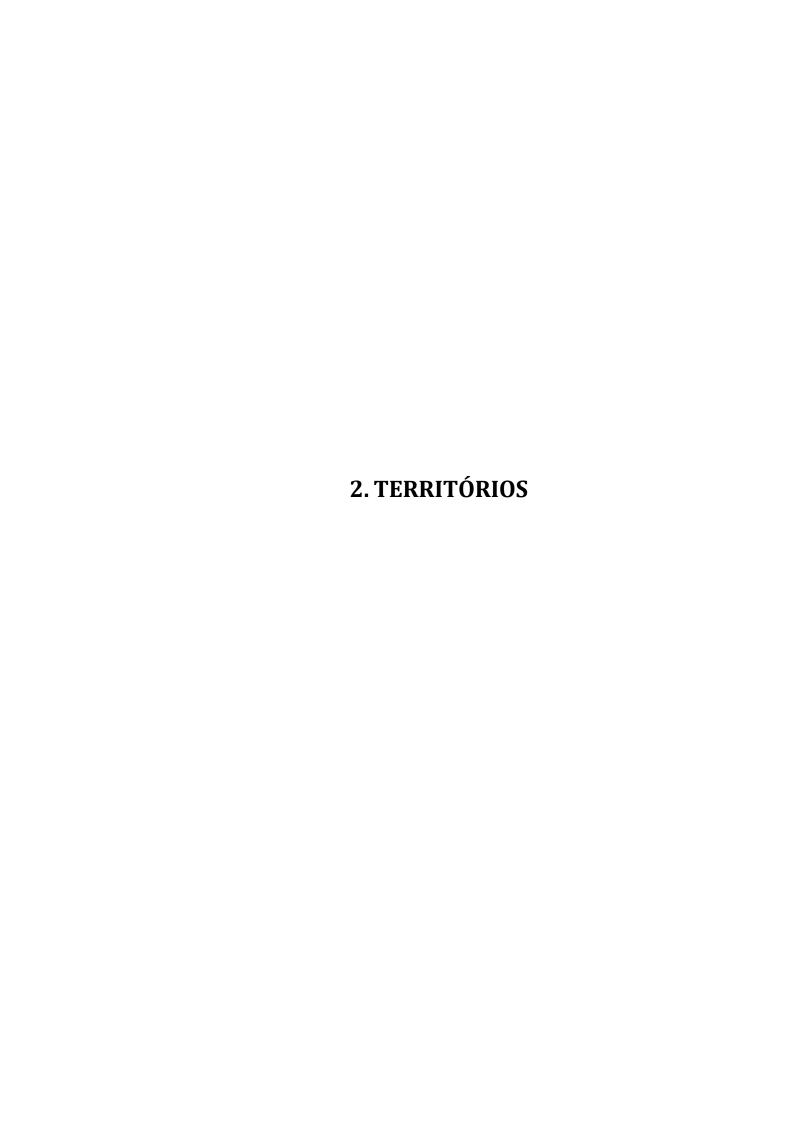
QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Literaturas Hispanas de Oriente: el caso filipino. In: XIII Congresso Brasileiro de Professores de Epanhol - Integração de Culturas, 2009, João Pessoa. **Anais do XIII Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol**. Campina Grande - PB: Realize, v.1, 2009: 161-161.

QUEIROZ, A. O. **De la invisible presencia**: voces literarias en español desde África y Asia. In: II Congreso Nordestino de Español, 2009, Maceió. Programação e Caderno de Resumos, 2009, p. 53.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Vozes de lá, ecos de cá: confluências da palavra escrita entre América e África. In: II Seminário Nacional de Estudos de História e Cultura Afro-Brasileiras - 120 anos de Abolição: Desafios e Perspectivas na Construção da Cidadania., 2008, Campina Grande - PB. **Anais do II Seminário Nacional de Estudos de História e Cultura Afro-Brasileiras** - 120 anos de Abolição: Desafios e Perspectivas na Construção da Cidadania. Campina Grande - PB: Universidade Estadual da Paraíba, 2008. v. 1. p. 94-95.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As inscrituras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana**. Recife: UFPE/Pgletras, 2007. Tese de doutorado.

RIVERA, Guillermo Gómez. **Breve Historia de la Literatura Filipina en Español**. 27 jan 2001. Disponível em: http://www.geocities.com/kaibigankastil/rivera7.html Acessado em: 02 abr 2006.



A Contribuição da *Cimarronaje* para a Crítica e a Historiografia da Literatura (Afro) Hispano-Americana do Século XXI.

Rogério Mendes Coelho*

A palavra *cimarrón* foi utilizada em parte da América Colonial Espanhola para referir-se, como recorda a pesquisadora Denise de Almeida Silva (2016), não somente aos animais que, ao fugirem das fazendas, retornavam ao seu estado selvagem mas, também, aos índios e negros que, individual ou coletivamente, rebelavam-se contra os senhores proprietários de leis, terras e gentes quando escravizados. A rebeldia foi um recurso, tão dramático quanto legítimo, no qual o escravizado expressou rechaço à ordem social estabelecida utilizando a fuga para garantir liberdade e expressão. O *status* de "propriedade foragida" quase sempre foi compreendido como afronta e/ou resistência à Empresa Colonial consagrando autonomia aos *cimarrones* ao mesmo tempo que passaram a (con)viver em áreas recônditas para protegerem-se das várias formas de violências.

A designação *cimarrón* para os negros fugitivos variava a partir dos *locus* de enunciação. Na Venezuela, por exemplo, eram chamados de *cumbes*; no Peru e Colômbia, *palenques*; no atual Suriname, antiga Guiana Holandesa, *bush negroes*; na Jamaica, Caribe Inglês e Sul dos Estados Unidos *maroons* enquanto que no Caribe Espanhol, principalmente, Cuba e Porto Rico, *cimarrones*, em acordo com o estudo do pesquisador Flávio dos Santos (GOMES, 2015). No Brasil, os agrupamentos *cimarrones* ficaram conhecidos como Mocambos e, posteriormente, Quilombos. Segundo Abdias do Nascimento, no livro "Quilombolismo" (2006), a palavra Mocambo, que provém do *kimbundu* e *kicongo*, línguas da África Central, originalmente chamava-se *mukambu*, e significava pau de fieira. Pau de fieira era um tipo de suporte com forquilhas utilizadas para erguer choupanas nos acampamentos nômades africanos em tempos de guerra, principalmente, no século XVII. Com o fortalecimento das movimentações dos escravizados as acomodações

_

^{*} Professor Adjunto do Departamento de Letras (DLC) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (CERES/UFRN) responsável pela disciplina de Literaturas e Culturas Hispânicas. Mestre e doutorando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: rogeriomendes@ceres.ufrn.br.

denominadas *mukambus* transformaram-se em acampamentos que, de acordo com a etimologia yorubana, corresponde ao termo *Kilombo* ou Quilombo. Dito isso, *Kilombo* ou *Cimarronaje*, com o passar do tempo foram reconhecidos como núcleos que se formavam no intuito de agregar e institucionalizar "cladestinamente" valores e indivíduos escravizados cujos interesses voltavam-se para o fortalecimento das diversas formas de sobrevivência e dignidade que perpassou o tempo e, hoje, atribui-se o sentido de resistência quaisquer adversidades que os reconhece como legítimo.

Ao longo do processo de formação das sociedades da América Latina a *Cimarronaje* fez com que o negro permanecesse, junto com suas histórias e tradições, isolado em espaços abstrusos e periféricos. Assim, de maneira gradual, o africano distanciou-se da condição de estrangeiro e passou a integrar uma nova realidade como cidadão comum ainda que marginalizado e, com isso, o sentido de resistência assumiu outras nuances ao reivindicar isonomia e outras legitimidades, socialmente mais participativas, distantes da fuga e isolamento. Desse modo, para o desenvolvimento do presente estudo o conceito de *Cimarronaje* deixa de estar relacionado aos negros que resistem porque fogem para referir-se aos negros que resistem porque pensam.

Isso implica no investimento de análises e prospecções voltados para o desenvolvimento dos projetos críticos e criativos das contribuições africanas em seu próprio letramento na América Latina. A relevância do trabalho intelectual dos negros está relacionada às reflexões e projetos humanísticos produzidos pelos próprios negros que dispensariam as mediações dos que desconhecem, ou não reconhecem, total ou parcialmente, a relevância de suas contribuições na diáspora. Daí sugere-se (re) pensar as perspectivas, critérios e formas pelos quais construímos os referencias da formação humanística da Crítica e Historiografia Literária na América Latina em diversas perspectivas sobre o que é ético, técnico e poético de forma a incluir, e não excluir, por exemplo, a natureza e o percurso dos saberes e diálogos dos africanos com as hispanidades.

Isso poderia (re) significar o aprofundamento e a (re) qualificação de debates que antes restringiam-se como legítimos tão somente a partir da referencialidade-matriz de domínio da cultura espanhola que, por sua vez,

reiterava o fortalecimento e prevalência política de suas tradições nas Colônias. Tradições essas que se comprometeram em afirmar uma plataforma administrativa na América que primou pela unidade civilizacional metropolitana desconsiderando as particularidades de outros elementos étnicos e culturais envolvidos na Empresa Colonial. Acreditavam-se os espanhóis universais quando na verdade eram, assim como os indígenas, orientais além dos africanos, que contribuíram para o desenvolvimento do processo de formação das sociedades americanas, particulares. Não possuiriam esses "outros" suas próprias Cosmogonias e Cosmovisões? Não possuiriam eles seus patrimônios e projetos intelectuais que se desenvolveriam e complexificariam ao longo de um pouco mais de quinhentos anos de convívio intercultural? Eis, aqui, o fundamento conceitual do Pensamento Liminar que aproximam e ao mesmo tempo distanciam culturas que traduzem a noção complexa de um espaço situado entre a Modernidade e a Colonialidade.

Daí a necessidade de ressignificar mediações e epistemologias não contempladas na configuração do desenvolvimento da Cultura e Literatura Latinoamericana. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2014), a revisão de epistemologias modernas apresenta-se como desafio teórico para dar legibilidade a um mundo que, apesar de diverso, ainda possui dificuldades em articular-se como tal. Trata-se de um desafio ético na medida em que se observa o silenciamento de ancestralidades não-ocidentais por condutas politicamente questionáveis que até os dias de hoje esvaziam, gradativamente, a noção do particular em detrimento de vias que uniformizam o entendimento do diverso. Uma perspectiva que não se apresenta como novidade mas (re) atualiza-se na medida em que persiste o desequílibrio e as diversas violências e desigualdades que afetam a atuação e legado que compõe a variabilidade da natureza do pensamento mestiço latino-americano. Desse modo, admitir com naturalidade a aproximação com o continente africano significaria também admitir a emergência de uma produção acadêmica interessada no fortalecimento de um diálogo Sul-Sul, entre América e África. O reconhecimento das aproximações políticas, estéticas e culturais entre os dois espaços, latino-americano e africano, teria como eixo a oportunidade de (re) pensar as formas de assimilação de epistemologias que orientam, definem, mediam e localizam os afrodescendentes em seus vários

espaços e projetos com maior autonomia. A crescente produção intelectual afrodescendente, que reflete tanto sobre a ancestralidade original africana quanto ao seu desdobramento *a posteriori* vislumbra o ajuste de equívocos de posições contraditoriamente sustentadas por apelos de projetos geopolíticos que se pretendem homogeneizantes e encontram resistência no princípio e legado *cimarrón*.

pesquisadora chilena "Intelectuales Elena Oliva. no artigo Afrodescendientes: apuntes para una Genealogía en América Latina" (2017) lembra que no início dos anos 90, a partir das repercussões do Quinto Centenário oportunizou-se o debate sobre a necessidade de maior reconhecimento e visibilidade do que foi pensado como tercera raíz e os projetos intelectuais dos afrodescendentes para a recente contemporaneidade. A preocupação em valorizar os contributos dos afrodescendentes no continente latino-americano além da perspectiva econômica abriu a possibilidade para pensar experiências interdisciplinares vinculadas ao desconhecimento da História, Sociologia, Antropologia sob a ótica africana e que, ao lado das contribuições ocidentais e indígenas, consolidaram a base das raízes culturais que tornaram possível a América Latina como Cultura e Civilização de fato. É importante ressaltar que o movimento que busca maior visibilidade em relação à Cultura Afrodescendente na América Latina ainda nos dias de hoje encontra dificuldades para viabilizar-se. Entretanto esse movimento precisa ser visto não como "alternativa" que se materializa nos oportunismos, principalmente, acadêmicos como novidade, sem sê-lo, mas, sobre tudo, como compreensão e (re)conhecimento de seus Princípios, Valores e História a uma Cultura Letrada Latino-Americana a qual pertence e também articula legados.

Observa-se, por exemplo, que a orientação teórica e metodológica tradicional da Crítica Literária não disponibiliza a instrumentalização necessária para articular as particularidades que muitas vezes envolvem as ambições e projetos dos intelectuais afrodescendentes. Isso porque a compreensão de tais obras reivindicaria conhecimentos prévios específicos sobre aspectos culturais relegados à segunda e terceira ordem de importância por uma matriz civilizacional à revelia instaurada por uma ideia de Tradição que se institucionalizou como referencial, absoluto e exemplar na medida em que subalternizou manifestações

distintas e autênticas e, de toda forma, válidas. Daí gerou-se a tradição de relegar distanciamento as cosmogonias e cosmovisões que ainda nos dias de hoje fundamentam visões de mundos essenciais na articulação de sensibilidades e linguagens que se apresentam patrimônios humanos indeléveis e promovem as mais diversas formas de Literatura. O resultado é que as análises das produções literárias africanas, afro-latino-americanas e indígenas são estudadas a partir de critérios e valores análogos às perspectivas de alcance que legitimam uma Tradição distante desses e outros referenciais autênticos. O que se estranha nesse movimento é que essas outras Tradições fundamentam-se como partícipes de uma conjuntura que se reconhece híbrida e onde todos os atores historicamente envolvidos, sejam eles indígenas, africanos ou europeus, são responsáveis pelo resultado do que se compreende como América Latina.

Pode-se citar como exemplo referencial o livro "Memorias de um Cimarrón" (1986), do cubano Miguel Barnet. O livro estrutura-se como narrativa a partir de uma entrevista do cimarrón Esteban Montejo ao antropólogo Miguel Barnet. Muitos dos leitores críticos contestam a validade e importância da obra pelo fato de não haver indícios que comprovem a existência do ex-escravizado ainda que o livro seja, também, resultado das intervenções da elucubração criativa, de natureza científica ou ficcional, mas toda forma válida pela liberdade da autoria. É possível que Esteban Montejo tenha existido assim como também é possível que ele jamais tenha vivido como se apresenta o personagem. A discussão poderia encerrar-se a partir da confirmação de qualquer uma das hipóteses mas desde que fossem também confirmadas as razões de um projeto alinhado aos critérios da verossimilhança ancestral pretendida pelo autor. Esteban Montejo poderia ou não existir mas desde que ficasse claro que a cosmogonia africana não opera a partir do que podem captar ou supor apenas os sentidos platônicos ou da apreensão de epistemologias especuladoras parciais. O sentido de existir para um afrodescendente com as características de Montejo estariam além dos rigores apriorísticos de uma apreensão política quando em verdade poderiam estar mais próxima de mobilidades espirituais.

Para os críticos literários tradicionais trata-se tão-somente de um livro que se constitui a partir das memórias de um suposto escravizado, o protagonista Esteban Montejo, que narra as experiências de sua participação na Guerra da

Independência de Cuba. Entretanto, a importância da obra de Barnet não se limita, como insistem os críticos mais desavisados, a referendar a relevância de uma voz inaudita no processo de formação da sociedade moderna cubana. Talvez, não seja apenas isso. Observa-se, ainda, que os críticos ressaltam como maior destaque a interdisciplinaridade da obra que articula a ficção, a Antropologia e a História. Há, de fato, o reconhecimento da dificuldade em compreender e situar a obra dentro de sua intencionalidade. Talvez, por essa razão, a autenticidade que ainda permeia a obra esteja situado nos limites da denominação genérica "Pós-Boom".

No entanto, uma das ideias fundamentais na compreensão e reconhecimento da narrativa consiste na identificação do espaço onde se escondia e habitava o *cimarrón*, Esteban Montejo. Para compreender a narrativa seria preciso também compreender o significado metafísico do "Monte". Para o leitor comum o Monte, nas condições descritas pelo narrador, nada mais seria do que o lugar onde se escondia o sobrevivente narrador escravizado. No entanto, o "Monte", esse espaço narrativo, também opera como um dos protagonistas da obra. É possível que o romance escrito por Miguel Barnet tenha articulado um entendimento mais amplo na obra e não apenas voltados para os limites orgânicos e estruturais da narrativa ficcional. Não seria absurdo notar que o comprometimento do autor estivesse relacionado à ideia que move uma das maiores contribuições africanas para a Literatura e Cultura (afro) latinoamericana: a ancestralidade. A pesquisadora cubana Lydia Cabrera, no livro "El Monte" (1993: 17) esclarece:

Persiste en el negro cubano, con tenacidad asombrosa, la creencia en la espiritualidad del Monte. En los Montes y malezas de Cuba habitan, como en las selvas de Africa, las mismas divindades ancestrales, los espiritus poderosos que todavia hoy, igual que en los de la trata, más teme y venera, y de cuya hostilidad o benevolencia siguen dependendo sus exitos o sus fracasos. El negro que se adentra en la manígua, que penetra de lleno en "un corazón de monte", no duda del contacto directo que establece con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios domínios, lo fodean: cualquier espacio del Monte, por la presencia invisible o a vezes visible de dioses y espíritus, se considera sagrado. "El Monte es sagrado" porque en él residen, "viven", las divindades. "Los santos están más en el Monte que en cielo". Engendrador de la vida, "somos hijos del monte porque la vida empezó allí; los santos nacen del Monte y nuestra religión también nace del Monte - me dice mi viejo yerbero Sandoval, descendiente de eggwddós. Todo

se encuentra en el Monte – los fundamentos del Cosmo, y todo hay que pedírselo al Monte, que nos da todo" (En estas explicaciones y otras semejantes – "La vida salió del Monte, somos hijos del Monte" etcetera – para ellos, el Monte equivale a Tierra en el concepto de Madre Universal, fuenta de vida. "Tierra y Monte son lo mismo. Allí están los Orishas Eleggua, Oggún, Ochosi, Oko, Ayé, Changó, Allágguna. Y los Egguns – los muertos, Eléko, Ikus, Ibbayés... (...).

Para a compreensão do que significa o Monte seria preciso saber, por exemplo, que a Religiosidade fundamenta os aspectos cotidianos dos povos de origem africana e também o que se compreende como a Filosofia, a Historia, a Sociologia, a Antropologia de maneira holística para esses povos. Para os africanos os conceitos do que se compreende como Humano, Natureza e Espiritualidade são integrados, indissociáveis e fomentam consciência, razão e intelectualidade. Uma perspectiva que surpreende o senso crítico, e dos críticos, comuns, cujos valores interpretativos possuem relações com os fundamentos humanísticos ocidentais. Daí a recepção crítica da obra recorrer como garantia a critérios familiares e consensuais, portanto, paciais, legitimadores distantes de um legado africano, o que acaba por omitir possibilidades outras de reconhecimento do valor artístico e cultural do texto em detrimento a assegurar domínios de concílios interpretativos que obstaculizam as vias que tornam possíveis a visibilidade do diverso.

Outro exemplo que poderia ser mencionado em relação à recepção do imaginário africano na Literatura Afro-Hispano-Americana está no livro "No Reino deste Mundo" (2005), de outro cubano, o escritor e ensaísta Alejo Carpentier. Mackandal, um dos protagonistas da novela, um *Cimarrón* que também habitou as Montanhas (Monte), tinha o poder de transformar-se em insetos, peixes e aves e este dado "surpreendente" enquadrou-se tão somente do ponto de vista estético ao que se configurou como "Realismo Maravilhoso". No entanto, vale ressaltar, que a estética da "realidade maravilhosa" fundamenta-se a partir do contributo do realismo anímico que permeia o cotidiano da cultura africana onde a religiosidade que integra Ser Humano, Natureza e Espiritualidade também fundamenta a Razão que transcende o sentido e a lógica do Humanismo Ocidental disseminado como Educação. Mackandal, dentro da Religiosidade Africana era um iniciado e, portanto, apto em alguns níveis a exercer os poderes sobrenaturais. Na obra Carpetier confirma: "O maneta Mackandal, ogã do ritual Radá, investido de poderes

extraordinários, porque vários deuses tinham baixado nele, era o Senhor do Veneno (...)" (CARPENTIER, 2005: 33).

Todos sabiam que a iguana verde, a mariposa noturna, o cão desconhecido, o alcatraz inverossímil não eram senão simples disfarces. Dotado do poder de transforma-se em animal de cascos, em ave, peixe ou inseto, Mackandal visitava continuamente as fazendas da planície para vigiar seus fieis e saber se ainda confiavam em sua volta. De metamorfose em metamorfose, o maneta estava em toda parte, tendo recuperado sua integridade corpórea ao vestir trajes de animais. Com asas em um dia, com guelras em outro, galopando ou rastejando, apoderara-se do curso dos rios subterrâneos, das cavernas da costa, das copas das árvores, e reinava já sobre a ilha inteira. Agora seus poderes eram limitados. Tanto podia cobrir uma égua quanto descansar no frescor de uma cisterna, pousar nos ramos leves de uma acácia ou entrar pelo buraco de uma fechadura. Os cães não latiam para ele; mudava de sombra conforme lhe conviesse. Por obra sua, uma negra pariu um menino com cara de javali. De noite costumava aparecer pelos caminhos na pele de um cabrito negro com brasas nos chifres. Um dia daria o sinal para o grande levante, e os Senhores de Lá, encabeçados por Damballah, pelo Amo dos Caminhos e por Ogum dos Ferros, trariam o raio e o trovão para desencadear o ciclone que completaria a obra dos homens" (CARPENTIER, 2005: 36-37).

Para o pesquisador Silvo Ruiz Paradiso, no artigo "Religiosidade na Literatura Africana. A Estética do Realismo Animista" (2015: 7)

No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm toda essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras. Toda narrativa de Tutuola e Soyinka, por exemplo, é sedimentada no imaginário yourubá, e sua estética aparelhada nos *òrikís* de *òrísás* e nos poemas de *lfá*, em que podemos perceber zoomorfização, transmutações, idas e vindas ao mundo dos mortos e contato com deuses e espíritos. São relatos que, apesar de se aproximarem do realismo fantástico e do maravilhoso, fazem de suas literaturas (...).

não necessariamente, apenas, uma alternativa estética de compreensão e instrumentalização mas uma forma distinta de entender e exercer as condições de vida que não se limitam e dependem da intuição e/ou operacionalidade dos sentidos de modo a configurarem mais cotidianos do que propriamente lendas. O que pode ser compreendido por algumas culturas como sobrenatural, fantástico ou

maravilhoso pode, também, ser para outras culturas, manifestação natural do de uma vida e meditação em curso ainda que não compreendidas e ignoradas pelos seus distantes como também atesta o professor e pesquisador costa-riqueño Quince Duncan no artigo "El Afrorrealismo. Una Dimensión Nueva de la Literatura Latinoamericana" (2006).

Observa-se, desta forma, que há um movimento cada vez mais promissor na medida em que surgem novas formas de interpretação e mediação da diversidade dos povos periféricos em prol do protagonismo do que poderia resultar como pensamento e expressão genuínos. Uma perspectiva que agrega fundamentos críticos e criativos e que dependeriam do (re)conhecimento e valorização de seus próprios projetos intelectuais. Um desses exemplos é a obra que se apresenta com o sugestivo título "Qué significa Pensar desde América Latina?" (2014), do filósofo e sociólogo indo-boliviano Juan José Bautista Segales. Segales propõe a retomada da perspectiva transmoderna (DUSSEL, 1995) centrada no processo de construção de um pensamento crítico, original e integrativo latinoamericano que se aproxima do que motiva especificamente a busca dos intelectuais afro-hispano-americanos: uma "Ética da Libertação". Ética esta, com base nas premissas que desenvolve, por exemplo, Walter Mignolo (2003) e Santiago Castro-Gómez (2015; 2013) que compreendem como entrave a adoção na América Latina de uma Filosofia Moderna Ocidental que, ao longo do tempo, contribuiu para a desvalorização das origens e estruturas formais dos pensamentos que configurariam as origens e particularidades do povo latinoamericano. A pretensa ideia do projeto iluminista de universalidade que conformou uma noção (parcial) de racionalidade compreende como consolidação de um sistema de pensamento que difundiu uma ordem cultural que aperfeiçoou mecanismos de dominação subjetiva dos povos instaurando nativos e escravizados ideias hierarquizadoras civilizacionais e, com isso, contribuiu para o aumento da desigualdade, pobreza, exclusão e racismo dentro de um sistema-mundo distante da realidade dos povos latinos e, que, com base na subserviência histórica permitenos observar que não existe modernidade sem colonialidade, já que esta é parte indispensável da modernidade (LANDER, 2000). Deste modo é possível localizar e pensar a origem dos problemas que ocasionaram a inviabilidade e reconhecimento

da autonomia e contributo dos povos periféricos como os indígenas e africanos no continente até os dias de hoje.

A legitimidade da posição dos intelectuais negros latino-americanos e, mais especificamente, hispano-americanos, situa-se condição na de problematizarem-se como categoria sine qua non de análise específica. Apresentarse-iam como sujeitos cientes de suas descendências e desse lugar enunciativo, ao elaborarem discursos, projetos e epistemologias reflexivas sobre os espaços aos quais pertencem, entre África e América Latina, cumpririam a função de apresentar dispositivos de reflexão e reação individual e coletiva desprendidos de uma ordem de domínio politica referencial que se pretendeu única e soberana. Ao autodescreverem-se assumiriam, desse modo, uma posição crítica e política no espaço público ainda que ocupando espaços e posições marginalizadas mas de todo modo atentos a respeito da coerência em autodescreverem-se e distantes de mediações valorativas exógenas. Ao fazê-lo ficaria mais evidente o equivoco na compreensão sobre o entendimento homogêneo que se costuma conceber a diversidade do espaço africano e latino-americano frente ao que se apresenta como o projeto da Universalidade. Há várias Áfricas dentro da concepção una do continente africano assim como há várias Américas dentro da concepção una do continente americano. Em cada projeto (auto) interpretativo de cada intelectual africano ou afro-latino-americano há uma demanda específica de ajuste sobre suas respectivas histórias, realidades e formas de pensar. Pensares, estes, que se desdobram sobre suas condições étnicas que se complexificam em razão de ainda não terem a devida visibilidade, de maneira específica, por exemplo, na fortuna da crítica literária latino-americana. Basta observar o espaço de reconhecimento nos manuais de crítica e historiografia dedicados ao processo de formação social e literária latino-americano a ausência dos contributos africanos e afro-latinoamericanos, assim também como os indígenas, como cultura e estética. Não possuiriam estes povos sua própria Cosmogonia e Cosmovisão? Não resultaria da Cosmovisão e Cosmogonia dos povos a articulação de seus projetos de consciência e soberania diversos?

Ainda que hajam esforços significativos de representação é preciso mencionar a complexidade na própria maneira como se reconhecem e contribuem os afrodescendentes ao longo do tempo na América Latina. Não se pode sugerir a

unidade de um projeto intelectual comum mas vários em suas especificidades. Nesse sentido a pesquisadora Oliva (2017) adverte que a partir do século XX, a titulo de exemplo, muitos intelectuais afro-hispano-americanos assumiram diversas posições sobre suas naturezas étnicas que repercutem em seus respectivos projetos críticos e criativos. Na América Espanhola Nicolás Guillén (Cuba) e Adalberto Ortíz (Equador) identificavam-se como mulatos por resultarem da mescla entre negros e brancos; Manuel Zapata de Olivella (Colômbia) e Nicomedes Santa Cruz (Peru) reconheciam-se como negros assim como Isabelo Zenón (Porto Rico) e Nancy Morejón (Cuba). Fernando Ortíz (Cuba) introduziu o termo "afrocubano" e especificou a perspectiva para regionalizar a condição de seus estudos e projetos. Isso posto revela-se o mosaico de possibilidades de consciências identitárias que revelam posicionamentos que não deixam de reconhecer um passado diaspórico comum e, ao mesmo tempo, aponta para trajetórias específicas que se multiplicam e complexificam-se da África para a América Latina. Na prática o posicionamento de cada intelectual afro-hispanoamericano sobre si orienta o entendimento sobre o percurso e diversidade que cada intelectual negro empreendeu seus projetos tanto críticos quanto criativos; de maneira individual e coletiva; sincrônica e diacronicamente. Isto também posto reafirmam-se processos multiconstitutivos que compõe o mosaico da contribuição africana na América de Língua Espanhola ao mesmo tempo que contribui na forma que deveriam orientar os críticos que se aventuram em compreender as contribuições africanas no continente americano e seus desdobramentos tanto como estética quanto como ideias. Trata-se de posições que não podem apresentar-se sinônimas porque mobilizam discursos e sentidos de enunciação diferentes nem isoladas porque são conceitos subordinados a processos específicos de elucidação – aspectos históricos, literários, religiosos, por exemplo.

A *Cimarronaje*, portanto, aqui, apresenta-se como conceito amplo e não necessariamente restrito que representa as bases de cosmogonia e cosmovisão afro na América Latina em curso. Os *Cimarrones* apresentam-se como representantes de um legado de resistência que atravessa séculos por meio de seus descendentes. São pessoas comuns que reivindicam a legitimidade de exercerem e compartilharem suas cosmogonias e cosmovisões. São indivíduos comuns, indistintos, que possuem maneiras próprias de articularem Religiosidade, História,

Filosofia e transcendências. Podem ser poetas, pesquisadores, professores, personagens de ficção, lendas, ialorixás/babalorixás, benzedeiras, curandeiros enfim, quaisquer, que se propõem em manter vivo o assentamento de uma visão de mundo que se diferencia de normatizações políticas e culturais socialmente deflagradas à revelia. Os *cimarrones* ajuda-nos a perceber que o reconhecimento de legados que imortalizam ideias e narrativas não é privilégio de alguns ou de meros protagonistas eleitos por formalidades político-seletivas em contar a história do mundo. De alguma forma procuram deixar claro que há outras histórias e narradores que tornam possíveis, inclusive, outras histórias sobre outros mundos que as configurações de uma imagem difundida de maneira convencional e pretensamente única de mundo desconhece. A prevalência e o perigo iminente de uma História que zela por valores e possibilidades únicas de Civilização é, talvez, a maior das violências sobre os povos que não desistem de suas memórias porque são as suas próprias memórias.

Referências bibliográficas

BARNET, Miguel. **Memórias de um Cimarron.** Testemunho. Trad. Beariz A. Cannabrava. Editora Marco Zero, 1986.

CABRERA, Lydia. **El Monte**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste Mundo**. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes: 2009.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Critica de la Razón Latinoamericana**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

_____. **Hybris del Punto Cero**. Ciencia, Raza y Ilustración em Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

DUNCAN, Quince. **El Afrorrealismo**. Una Nueva Dimensión de la Literatura Latinoamericana. Habana: La Jiribilla, 2006. Disponível em: http://www.lajiribilla.cu/2006/n272 07/272 06.html Acessado em: 06/10/2014.

DUSSEL, Enrique. **Filosofia da Libertação.** Crítica à Ideologia da Exclusão. Tradução: George I. Maissiat. São Paulo: Paulus, 1995.

GOMES, Flavio dos Santos. **Mocambos e Quilombos**. Uma História do Campesinato Negro no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

LANDER, Edgardo (org). **A Colonialidade do Saber**. Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas. Buenos Aires: CLACSO (Collección Sur Sur), 2000. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ Acessado em: 20 de setembro de 2018.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia Epistêmica**. Retorica de la Modernidad, Logica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

_____. **Histórias Locais/Projetos Globais.** Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Limiar. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. 2 ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares; O.R. Editora, 2002. Disponível em: www.abdias.com.br/movimento-negro/quilombolismo.ht, Acesso em: 19 abr. 2018.

OLIVA, Elena. **Intelectuales Afrodescendientes**. Apuntes Para una Genealogía en América Latina. Revista Tabula Rasa, Bogotá, n. 27, p. 1-12, jul-dez. 2017. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39654308004 . Acessado em: 20 de setembro de 2018.

PARADISO, Silvio Ruiz. **Religiosidade na Literatura Africana**. A estética do Realismo Animista. **Revista Estação Literária**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, Londrina, n.13, p. 268-281, jan. 2015.

SEGALES, Juan Jose Bautista. **Qué Significa Pensar Desde America Latina**. Madri: Ediciones AKAL, 2014.

SILVA, DENISE ALMEIDA. Quilombolismo/Maroonage: revisões da Escravidão e o Ideal Libertário na Literatura Negra Contemporânea das Américas. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 15., 2016, Rio de Janeiro. **Anais da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, p. 6538-6546.

Literaturas hispano-africanas, literaturas afro-hispânicas

Amarino Oliveira de Queiroz

Das referências conceituais

Uma idéia corrente no meio acadêmico é aquela que trata de categorizar as literaturas africanas em três principais áreas criativas: a chamada literatura oral, ou oratura, reunindo manifestações poéticas e o conjunto de narrativas da tradição transmitidas secularmente ao lado de outros gêneros como o provérbio; a literatura escrita em línguas vernáculas ou arábicas, incluindo desde os seus registros iniciais, anteriores à presença colonial europeia até a produção mais contemporânea e, por fim, as literaturas escritas em idiomas europeus, nomeadamente o francês, o inglês, o português e o espanhol (NGAMBA, 2005), adotados como línguas oficiais e de comunicação interétnica em vastas zonas do continente após as independências nacionais, espaço ao qual acrescentaríamos o repertório oral e escrito circulante em idiomas crioulos.

A considerável ascensão da escrita literária produzida originalmente em espanhol por autores e autoras africanos vem despertando especial interesse em alguns setores das críticas hispanista e africanista ao redor do mundo. Na tentativa de nomear esse emergente conjunto de textos ficcionais e poéticos em particular, uma já expressiva coleção de estudos críticos vem apresentando distintas referências conceituais, que oscilam conforme a perspectiva analítica dos pesquisadores e pesquisadoras envolvidos.

Em alguns de seus ensaios temáticos iniciais o crítico Mbare Ngom (1993), por exemplo, propunha a etiqueta Literaturas Africanas Hispanas para reunir o conjunto de textos literários africanos originalmente escritos e veiculados em castelhano. Landry-Wilfrid Miampika e Enrique Lomas López são dois outros estudiosos que adotaram a expressão Literaturas Hispano-africanas, tendo sido Miampika, juntamente com os pioneiros Donato Ndongo-Bidyogo e Mbare Ngom, entre outros, um persistente batalhador no sentido da abertura de espaço e visibilidade internacional para estas literaturas dentro do universo acadêmico e editorial.

Na perspectiva do crítico Enrique Lomas López,

Las diferentes realidades sociales, culturales e históricas, mucho más acentuadas que en el caso de Hispanoamérica, harán que el conjunto hispánico de África deba ser considerado en plural. De la "literatura hispanoafricana", usada tradicionalmente para referirse al caso concreto de Guinea Ecuatorial, se pasará a las "literaturas hispanoafricanas", en las que se engloban prácticas textuales con influencias diferentes y escasamente vinculadas entre ellas. (LÓPEZ, 2012: 92)

Enrique Lomas López considera, portanto, a existência de cinco diferentes espaços geográficos correspondentes a essas produções. O primeiro deles estaria representado pela literatura em espanhol da República da Guiné Equatorial, território que, além do espanhol, tem no francês e no português os seus dois outros idiomas oficiais. O segundo núcleo relatado por López teve início no antigo Protetorado Espanhol do Marrocos, ponto de origem de uma literatura hispanomagrebina que se estenderia, posteriormente, também pelo Protetorado Francês e por diferentes núcleos da costa do Magreb.

O terceiro espaço estaria caracterizado pela antiga colônia espanhola do Saara Ocidental, tematicamente marcado pelo conflito político e o exílio: é sabido que desde a declaração da independência em 1976 e a subsequente invasão militar marroquina, a situação política do país permanece sem solução até os dias atuais. Em quarto lugar figurariam os textos surgidos em torno de diferentes centros universitários localizados em países que não foram colônias espanholas, sobretudo a República dos Camarões, onde é corrente a referência a uma particular e profícua literatura hispano-camaronesa.

Por fim, um quinto conjunto seria resultante das correntes migratórias africanas em direção à Espanha, cujas expressões literárias foram se desenvolvendo tanto em castelhano como em catalão ou galego. (LÓPEZ, 2012, p. 93). Mais recentemente, a produção literária africana em espanhol emanada a partir do território peninsular vem sendo referida também como literatura afroespanhola, por abranger tanto o conjunto dos escritores e escritoras africanos de várias procedências que fixaram suas bases no país como os afrodescendentes ali nascidos.

De acordo com o pensamento formulado por Jorge Salvo (2003:1), no entanto, a referência Literaturas Hispano-africanas implica uma significativa diferença conceitual em relação às chamadas Literaturas Afro-hispânicas, uma vez que estas últimas poderiam ser assimiladas também como a reunião dos textos literários de matrizes africanas produzidos por escritores afrodescendentes na América de língua espanhola. E, por outro lado, um entendimento do caráter expansionista do próprio termo América pode ser partilhado com a utilização do gentílico "hispano-americano" na identificação de realidades culturais das Américas, pois, conforme assinala Alfredo Cordiviola,

"Hispania" remete a toda a península ibérica e não apenas a essa unidade territorial que hoje conhecemos como Espanha. Assim, "hispano- americano" é muito mais que a simples junção de dois gentílicos, e está muito além da fácil integração das realidades americanas e ibéricas. É um espaço criado por uma hifenização múltipla, que não apenas separa e une os dois elementos principais, mas também alude a outras disjunções, a outros interstícios e a outras existências fronteiriças, que habitam e corroem o interior do "hispano" e do "americano". (CORDIVIOLA, 2005:12).

Seguindo esta linha de raciocínio, observaremos que o próprio vocábulo "afro" veio apresentando gradativamente um despojamento desse seu sentido geográfico para assumir, no plano cultural, um patamar que ultrapassa as fronteiras da mera delimitação espacial. Desta forma é que designações como afrocubano, afro-peruano ou afro-brasileiro passariam a referir culturas e literaturas desenvolvidas pelos descendentes dos africanos trazidos para as Américas (SALVO, 2003:10), fortalecendo assim a diferença identificada através da argumentação proposta por Jorge Salvo.

Renomeando essa produção a partir de critérios relativamente consensuais, grande parte da crítica contemporânea tem adotado a expressão Literaturas Africanas de Língua Espanhola, incluindo-se aí desde estudiosos e estudiosas africanos como Monique Nomo Ngamba, Céline Clémence Magnéché Ndé, Justo Bolekia, Joseph-Desiré Otabela-Mewolo ou Sosthène Onomo Abena até pesquisadores não-africanos como Benita Sampedro, Gloria Nistal, Dosinda García-Alvite, Inmaculada Díaz Narboa ou Dulcinea Tomás Cámara.

Em livre interpretação, sugeriríamos que o conceito literaturas africanas de língua espanhola aponta para um conjunto ainda mais amplo, que compreende textos literários africanos e afro-diaspóricos originalmente escritos e veiculados em língua castelhana, mas que, ao ultrapassar os espaços convencionados das fronteiras nacionais ou das oficialidades linguísticas, avança e interage por territórios culturais diversos, identificados em três disposições: a interna, a peninsular e a diaspórica americana.

Da disposição interna

A disposição interna compreenderia manifestações circunscritas às fronteiras territoriais do continente africano:

- a. Nas antigas possessões espanholas das Canárias, Ceuta e Melilha, ainda que suas expressões literárias sejam enquadradas e assimiladas como "literatura espanhola", encontrando exemplos em Maribel Lacave e María Jesús Alvarado, das Canárias ou em Mohamed Toufali, de Melilha.
- b. Em alguns territórios afro-arábico-francófonos do Marrocos e região de Tinduf, Argélia, sede dos acampamentos para refugiados políticos do Saara Ocidental. Esses textos apresentam prosa e poesia fortemente influenciadas pela tradição árabe oral e escrita.
- c. Nos dois países oficialmente hispanófonos do continente (Saara Ocidental e Guiné Equatorial), onde é flagrante a convivência e a interação com as literaturas orais e escritas em línguas vernáculas (árabe hassania, no caso do Saara, e fang, bisio, bubi, crioulo anobonês, no caso da Guiné Equatorial).
- d. Em algumas áreas subsaarianas bantófonas/francófonas/anglófonas (Camarões), nas quais, por diversos motivos, é ascendente a utilização do castelhano como língua original de criação na prosa ficcional, na poesia e no ensaio.

Embora o governo espanhol se refira às cidades de Ceuta e Melilha e ao arquipélago das Canárias na condição de comunidades autonômicas, a situação política dos três territórios apresenta-se delicada. Existem organizações como o

Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario – MPAIAC, que defendem textualmente a autonomia político-administrativa das ilhas, considerando-as colônias da Espanha a oeste da África. Estes segmentos pela independência encontram, porém, dentro do próprio território canário, setores que tanto defendem a manutenção do atual status político-administrativo como negam a africanidade das ilhas. Já as regiões de Ceuta e Melilha são reivindicadas pelo governo marroquino e por grupos que apoiam sua reanexação àquele país norte-africano.

Em Tinduf, Argélia, a presença do castelhano se faz sentir na especial condição de idioma de resistência, tanto através da comunicação diária e de sua adoção no ensino como pelo seu cultivo na criação musical e literária. De acordo com Francisco Cenamor (2008), no mundo árabe o saaraui é conhecido como um povo de poetas e sua atividade apresenta, em síntese, três influências principais: a tradição oral fortemente apegada à natureza e às vivências de seu país, a poesia em castellano da Espanha e da América e a luta pela sua autonomia e autodeterminação.

A Generación de La Amistad constitui um dos mais ativos grupamentos de escritores reunidos em torno da causa saaraui no exílio. Compõem esse coletivo nomes como Limam Boisha, Chejdan Mahmud, Ali Salem Iselmu, Mohamed Salem, Sukeina Ali Taleb, Bahia Awah, Luali Lehsan Salama, Saleh Abdalahi ou Zahra Hasnaui. Divididos, pois, entre os mundos arábico-africano e europeu-ibérico, além de desenvolverem intensa relação com o universo hispano-americano, muitos dos autores saarauis refletem, também ao longo de suas obras, uma multiplicidade de vivências culturais que por sua vez reivindicam, real e simbolicamente, a ampliação desses espaços.

O caráter híbrido flagrado através das expressões literárias guinéuequatorianas alimenta também as relações que envolvem, ao mesmo tempo, e numa ordem bastante peculiar, o diálogo entre o oral e o escrito, o tradicional e o contemporâneo, o hispânico e o africano.

O escritor e crítico Donato Ndongo (2006) chama a atenção para o fato de que o universo literário em língua espanhola estaria começando a encontrar a convergência para o terceiro vértice de um eixo que configura, na atualidade, a geografia linguística de um idioma oficialmente partilhado por europeus,

americanos e africanos. Isto se não quisermos considerar, diga-se de passagem, a expressão asiática conformada na vasta e igualmente ignorada literatura filipina em espanhol. A aposta de Ndongo-Bidyogo é a de que essa literatura cumprirá o seu papel na tarefa de revitalizar a língua e a cultura em língua espanhola, uma vez que tanto uma como a outra já não poderão ser compreendidas se as dissociarmos do aporte afro.

Ainda que muitos dos autores camaroneses sejam literariamente bilíngues ou trilíngues, torna-se cada vez mais consistente a presença de ensaístas (Monique Nomo Ngamba, Sosthène Onomo-Abena, Michel-Yves Essissima, Wilfried Mvondo) e de poetas e ficcionistas (Robert Marie Johlio, Alain Lawo-Sukam, Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, Germain Metanmo, Michel Feugain, Guy Merlín Tadoun, Marcel Kemadjou, Tikum Mbah Azonga) que escrevem textos originais em castelhano e ao mesmo tempo transitam por gêneros e sistemas literários e linguísticos diferenciados, acumulando, assim, uma expressão significativamente plural.

Da disposição peninsular

Tanto o território nacional espanhol como seu panorama literário vêm sendo ocupados gradualmente por um segmento de cidadãos escritores e escritoras de procedência variada, não se limitando àqueles oriundos das antigas colônias e protetorados espanhóis na África. Toda essa movimentação aliada ao interesse de um curioso público leitor passou a chamar a atenção do mercado editorial, o que teria motivado também a criação, por parte do Instituto Cervantes, de uma biblioteca africana que veicula amostras de obras originais assinadas em castelhano por esses autores e autoras.

É, sobretudo, a partir do exílio na Espanha que se desenvolve praticamente toda a atual literatura hispano-saaraui e onde se encontra sediada uma de suas principais plataformas, a anteriormente referida *Generación de la Amistad Saharaui*. É também a partir da antiga metrópole colonial que os guinéu-equatorianos vêm abrindo um expressivo espaço literário, no qual Donato Ndongo e Juan Tomás Ávila Laurel se perfilam, entre outros, com os conterrâneos Francisco

Zamora Loboch e Trifonia Melibea Obono Ntutumu, uma das mais expressivas vozes contemporâneas femininas da literatura da Guiné Equatorial.

Circunscrita, pois, ao espaço territorial identificado como península ibérica, essa disposição peninsular se confunde com a anterior reunindo, em síntese:

- a) Escritores e escritoras de diferentes nacionalidades africanas que, por razões de ordem pessoal, política ou profissional estabeleceram no território espanhol a sua plataforma de atuação: Agnès Agbotón (Benin); Landry Miampika (Congo); Abdoulaye Traoré (Senegal); Seydou Koné (Costa do Marfim); Bonifacio Ofogo, Robert Johlio e Inongo Vi-Makomé (Camarões) são alguns exemplos;
- b) Vários autores e autoras marroquinos (Mohamed Rekab, Said Jedidi), equato-guineanos (Raquel Ilombe, Donato Ndongo, María Nsúe, Juan Tomás Ávila Laurel, Melibea Obono) e saarauis (Limam Boisha, Zahra Hasnaui, Salka Embarek, Bahia Awah, Sukeina Ali Taleb);
- c) Autores e autoras afrodescendentes espanhóis, como Lucía Asué Mbomío. Angela Nzambi e Domingo Edjang Moreno (El Chojín).

Da disposição diaspórica americana

De modo assemelhado ao que ocorre com a escrita africana contemporânea em português e espanhol, seja pela interferência dos idiomas autóctones e de outras línguas estrangeiras, seja por um particular procedimento de reinvenção linguística e renovação estilística motivado pela interpenetração cultural cada vez mais ativa e diversificada, o processo de apropriação da antiga língua do colonizador constitui uma das tendências identificáveis em grande parte da obra assinada por autores e autoras afrodescendentes que se expressam nestes dois idiomas ibéricos.

Muitos desses textos promoveram uma reelaboração morfossintática e lexical do português e do espanhol a partir da inventiva particular baseada, sobretudo, na realização oral destas línguas e no recurso aos neologismos, mas também

sinalizam uma reescrita histórica da realidade americana, inserindo nesse processo de recriação, alavancado pela imaginação e pela memória, elementos que possibilitam tanto uma releitura da história oficial como sua reinvenção ficcional valorizada pelo testemunho das vozes subalternizadas.

Partindo da compreensão de que a África é um conjunto formado tanto pelo seu território original como por sua presença na diáspora, a terceira disposição, a diaspórica americana, incluiria parte das Américas e do Caribe, ou seja, os territórios que compartilham o passado colonial espanhol e a migração forçada das populações escravizadas:

- a) Na América Central e Caribe oficialmente hispanófonos: Georgina Herrera, Nicolás Guillén, Nancy Morejón e Teresa Cárdenas em Cuba; Wilson "Cubena" no Panamá; Quince Duncan e Shirley Campbell na Costa Rica; Mayra Santos-Febres e Yolanda Arroyo em Porto Rico; Sherazada Vicioso na República Dominicana, entre tantos outros;
- b) Na América do Sul: Manuel Zapata Olivella, Alberto Vanín, María Teresa Ramírez e Mary Grueso Romero na Colômbia; Adalberto Ortiz e Luz Chiriboga no Equador; Nicomedes Santa Cruz, Lucía Charún Illescas, Máximo Torres Justo Moreno e Mónica Carrillo Zegarra no Peru; Virginia Brindis de Salis, Beatriz Santos e Cristina Rodríguez Cabral no Uruguai, etc.

Nessa disposição se evidencia também o caráter polifônico de grande parte dos discursos identitários e culturais, formatados muitas vezes a partir de experiências literárias à margem, ainda que produzidas em contextos onde também a língua castelhana comparece como protagonista, lado a lado com outros idiomas de literatura. Por este motivo, a visibilização dos textos poéticos, ficcionais e ensaísticos africanos e afro-diaspóricos em língua castelhana faz-se tanto oportuna como necessária, como bem demonstra o contexto americano oficialmente falante de espanhol, cujos exercícios criativos muitas vezes tematizam ou referenciam essas matrizes.

Pelo incremento de uma fortuna crítica brasileira das literaturas hispano-africanas e afro-hispânicas

O exercício de transversalidade cultural e linguística que caracteriza o conjunto representado pelas literaturas hispano-africanas e afro-hispânicas sinaliza distintas motivações estéticas e faz emergir, de forma cada vez mais consubstanciada, uma cartografia cultural que tanto aproxima como distingue essas experiências daquelas operadas em língua espanhola a partir da realidade peninsular e mesmo da hispano-americana.

Na perspectiva de abertura e ampliação dos caminhos já trilhados, faz-se necessário que o conhecimento e o estudo das produções literárias africanas de língua espanhola não permaneça relegado à obscuridade e ocupe, efetivamente, seu merecido lugar junto ao público leitor brasileiro. Pese à contribuição de professores e investigadores como Daiana Nascimento dos Santos, Amarino Oliveira de Queiroz, Denilson Lima Santos, Liliam Ramos da Silva ou Rogério Mendes Coelho, que tem levado adiante o propósito de difundir e ler criticamente textos literários hispano-africanos e afro-hispânicos em sala de aula, bem como através de seus projetos individuais de pesquisa que incluem as literaturas africanas e afro-diaspóricas de língua portuguesa, o estreitamento do acalentado diálogo Sul-Sul se configura ainda tímido se pensarmos numa presença mais efetiva desses textos entre nós, pelo que entendemos como urgente e necessária a dinamização dessas relações com vistas ao incremento de uma fortuna crítica brasileira voltada também para as literaturas e culturas africanas de língua espanhola, nos mais variados níveis de apreciação.

Referências bibliográficas

CENAMOR, Francisco. **Poesía saharaui en castellano**. Disponível em: http://letraclara.wordpress.com/ Acessado em: 22 abr 2008.

CORDIVIOLA, Alfredo. **Um mundo singular**. Imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras / UFPE, 2005.

GONZÁLEZ, Fátima G.; HERNANDO, Marta M.; DOPICO, César R. "El Español en Camerún". In: **Anuario Cervantes**. Madrid: Instituto Cervantes, 2009. Disponível em: cvc.cervantes.eslenguaanuarioanuario_06-07pdfpaises_06.pdf Acesso em: 22 abr 2011.

LÓPEZ, Enrique Lomas. "Estampas de nuestros africanos. Una aproximación general a las literaturas hispanoafricanas". In: Esdrújula 3/12 Revista de Filología NUM 4. OCTUBRE-DICIEMBRE 2012:91-98.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. Literatura hispanoafricana. Revista **Mundo Negro**, p. 9, ene. 1998.

NGOM, Mbaré. "Lengua española y literatura en África: La literatura africana en castellano". In: ROSIQUE, Gloria Nistal; JAHN, Guillermo Pie (Org). La situación actual del español en África. Madrid: SIAL/Casa de África, 2007:139-172.

NGOM, Mbare. La literatura africana de expresión castellana: La creación literaria en Guinea Ecuatorial. In: **Hispania**, vol. 76, num. 3. Madrid: september 1993:410-418.

NGAMBA, Monique Nomo. "Una visión comparada de las literaturas negroafricanas postcoloniales en lenguas europeas". In: **Tonos Digital**, revista electrónica de estudios filológicos. Número 10, noviembre de 2005. Disponível em: http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/P-Nomo.htm Acessado em: 18 dez 2005.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. "A África de língua espanhola e suas literaturas". In: Revista **Continente**. Recife: CEPE, 2017:42-46.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. "Vozes de lá, ecos de cá: confluências da palavra escrita entre América e África". In: OLIVEIRA, J. (Org). **Africanidades e brasilidades**: culturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015: 43-56.

QUEIROZ, A. O. "Literatura afro-hispana em contexto ahispânico? A experiência contemporânea da República dos Camarões". In: FREITAS, L. M. A. et allii (Orgs). Livro de resumos do VII **Congresso Brasileiro de Hispanistas**. Rio de Janeiro: ABH, 2014:15.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. "Para além de Ibérias e Américas: a emergência das literaturas africanas de língua espanhola". In: RISO, R.; SANTOS, J.H. F. (Orgs). **Afrorizomas**. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013:71-87.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As inscrituras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana**. Recife: UFPE/Pgletras, 2007. Tese de doutorado.

SALVO, Jorge. La formación de identidad en la novela hispanoafricana: 1950-1990. Miami: Florida State University, College of Arts and Sciences, 2003. Tesis doctoral.

Mapurbe / Seducción de los venenos: um olhar sobre a poesia mapuche contemporânea

Paula Antunes Sales de Melo *

As experiências artísticas de autores mapuche na contemporaneidade são amplas e neste ensaio serão pensadas nas suas relações com o processo colonial. Assim, historicamente buscaremos identificar, dentro do projeto poético de dois autores mapuches contemporâneos, as profundas marcas no hoje que se originam o assalto de terras por parte dos Estados, nas políticas de reducciones que são amparadas pela disseminação de um pensamento eurocêntrico racista que possibilitou e possibilita uma série de violências simbólicas e físicas (QUIJANO, 2005) A ideia de "diáspora" pensada no caso dos Mapuche, é contingente às migrações campo-cidade dentro da América Latina e corresponde ao processo de desterritorialização tão necessário ao projeto colonial que ainda deixa marcas vigentes.

Em *Una hetereogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno*, Cornejo Polar (1996, p. 837) afirma que a formação das cidades latino-americanas possui um caráter heterogêneo e comporta subjetividades que respondem e significam em diferentes sistemas simbólicos em interação. Neste sentido, o teórico pode ser percebido em consonância com Ángel Rama que, ao analisar o caso da literatura latino-americana, aponta a cosmovisão, juntamente com a estruturação e linguagem, como elementos indissociáveis entre si e do fazer literário.

Consideramos interessante pensar, no sentido de Chihuailaf (2000), a categoria arbitrária de "literatura mapuche" como um espaço, tal qual a categoria arbitrária de "literatura latino-americana" marcado pelos desvios, pelas heterogeneidades que partem não apenas da experiência colonial, mas que, antes disso, respondem à ideia de pertencimento a um espaço/tempo diferente, em *mapudungún* à ideia de *fütumapu*, conceito que nesta oportunidade *traduzimos*

41

^{*} Mestra em Teoria da Literatura pela UFPE. Doutoranda em Teoria da Literatura pelo PPGL (UFPE), financiamento CAPES. E-mail: paula.antunesmelo@gmail.com

como análogo ao de identidade, no sentido de que, sob outro prisma de significados, representa a interferência social, espacial e temporal na formação das memórias sociais de cada indivíduo.

O que quer-se com isto salientar é que não existe uma única forma de pensar a identidade mapuche, então a palavra "mapuche" está imbricada em uma ideia de ancestralidade e de coletividade marcadas pelas individualidades das vivências que são objetos do devir. Assim, neste trabalho, procuraremos trabalhar como a poesia de autores com diferentes experiências de territorialidade e projeto artístico se comunicam através de um engajamento descolonial comprometido com seu lugar de fala e com os deslocamentos que realizaram ao longo do processo colonial e de sua continuidade nas Repúblicas do extremo ocidente. Neste sentido, é preciso analisar os fluxos migratórios que acompanharam a história do Chile e da Argentina, ocasionando mudanças na relação entre *Mapu* (terra) e *Che* (Gente). Atualmente, a população mapuche habita majoritariamente a periferia dos centros urbanos, mas convém perceber que a desterritorialização não ocorre de igual forma para todos. Em outras palavras, a Wallmapu colonização para aqueles que habitam as terras de também incontornável.

Elicura Chihuailaf, um dos poetas mapuches mais reconhecidos e mais célebres, em "Recado Confidencial a los chilenos" descreve, ainda no princípio de seu livro, a casa de sua infância:

La casa azul en que nací está situada en una colina de hualles, un saucen nogales, castaños, un aromo primaveral en invierno-un sol con dulzor a miel de ulmos-, chilcos rodeados a su vez de picaflores que no sabíamos si eran realidad o visión, !tan efímeros! (...)

Por las noches oímos los cantos, cuentos y advinanzas a orillas del fogón, respirando el aroma del pan horneado por mi abuela, mi madre o la tía María, mientras mi padre y mi abuelo -*Lonko* / jefe de la comunidad - observan con atención y respeto. (CHIHUAILAIF, Elicura, 1999, p. 17)

As memórias de Elicura vem de uma espacialidade/temporalidade marcada pela presença tanto da terra, em sua referência à geografia de Wallmapu / País mapuche, como das histórias e cantos que eram proferidos ao redor da fogueira. O poeta, que era filho de um *Lonko*, vive sua ancestralidade de forma presente. No

entanto, em sua entrevista à Viviana del Campo (2000), o escritor afirma que o seu ofício poético se origina na "nostalgia de un lugar donde viví, quedó y sigue estando y sigo reencontrándome con una parte fundamental de mi vida que es la infancia y fundamental para ser humano, sin duda que es la infancia (...)" (CHIHUAILAF, 2000, p. 52). Apesar de ter vivido o máximo de perto das fontes de sua *oralitura*, o poeta compartilha de um certo sentimento de desterro com autores provenientes de outros territórios; como uma busca por alguma coisa que foi plantada num tempo que não corresponde ao de agora.

A experiência de Chihuailaf, no entanto, dentro dos posicionamentos contemporâneos em relação ao contato com a ancestralidade pode ser visto como um certo privilégio. Trata-se assim de uma experiência diferente daqueles mapuches que realizaram o trânsito campo-cidade por uma necessidade de sobrevivência e que hoje habitam principalmente os bolsões das periferias dessas cidades. As articulações entre o pensamento racista e a colonização dos povos, a necessidade de mão de obra e de domínio marcaram a fundação das cidades latino-americanas assim e o surgimento de um novo sistema-mundo, que articula os povos indígenas ao "não-espaço" (WALTER, 2013, p. 10).

Para garantir o saqueio e manutenção da posse sobre os territorios americanos, as violências dos colonizadores variaram entre o extermínio imediato de populações, a conversão à fé cristã, a escravização e o saqueio dos recursos materiais dos territórios. Entre as articulações estabelecidas pelos países metropolitanos está a construção de cidades aos moldes europeus sobre territórios antes habitados por outra cultura. Assim, para o autor, a conquista dos territórios foi total: "Deu-se à ela uma fundamentação jurídica e teológica. (...) As jurisdições foram instituídas de direito antes de que o fossem de fato. O estabelecimento foi sempre formal ao mesmo tempo que real; mas o formal superava o alcance do real" (ROMERO, 2009, p. 79). Na prática, a construção das cidades atuava primeiro a partir das ideias, de uma estruturação estratégica para assegurar suas funções de proteção do poder metropolitano; depois da instituição física e todos os embates que esta imposição representada. Dessa forma, a primeira experiência das cidades latino-americanas teria sido a de "cidade-fortaleza", que tinha como função, além de garantir a segurança do território frente a resistência

dos povos que habitavam os espaços e os piratas e conquistadores de outros países europeus.

O impulso fundador das cidades latino-americanas é uma latência da exterioridade, não parte de uma iniciativa interior de formação, por uma estruturação orgânica, mas nasce como um projeto estratégico de domínio. Seguir o modelo de cidade metropolitano é congruente com as práticas europeias de guerras e domínios dos povos, desta forma José Luis Romero (2009, p. 100) afirma que com as migrações e as necessidades de trabalho, muitos mapuches passaram a utilizar o castelhano em suas relações laborais e o bilingüismo instaurou-se como uma corrente comum entre eles, que também passaram a ser escolarizados em castelhano e habitar a periferia, o espaço subalterno, nas grandes (e pequenas) cidades latino-americanas contemporâneas. Nesse processo de migração espacial há um deslocamento da concepção de grupo, de centro, aldeia, de Lof.

O livro de Javier Milanca Olivares, "Xampurria: somos del Lof de los que no tienen lof" tem como tema as vivências de um mapuche sem Lof, sem a estrutura sociopolítica das diversas sociedades mapuches. O conceito de Xampurria historicamente carrega em si o tom depreciativo da ideia de mistura, de impureza, o oposto perfeito da ideia de mestiço, dentro da sociedade latino-americana colonizada. O termo Xampurria se refere àqueles mapuches que, no processo de diáspora, acabaram por se afastar da cosmovisão ancestral de seu povo. Desenha com contos e crônicas uma estética de inadequação indígena nas periferias das grandes cidades, no caso de Javier Milanca, Illapel (norte do Chile).

Os dilemas contemporâneos apresentados muitas vezes coincidem com a lógica perversa neocolonial, sempre desde uma perspectiva periférica, que resiste, mas que sente na pele a distância do *Lof*, o aldeamento cultural que foi vivido como política do estado chileno, que o converte numa mistura de influências instável, e é politicamente que Javier Milanca Olivares assume e ressignifica o termo Xampurria, no intuito de fortalecer o movimento nacional de liberação de Wallmapu. O autor nos apresenta personagens mapuche que vivem sua ancestralidade num ambiente da cidade. Isto tanto se apresente a partir da utilização de um registro *callejero* do castellano, como na construção de personagens que frequentemente apresentam um desvio na ideia de pertencimento e de conhecimento no ambiente urbano:

Después me alegaba que mapurbe era un concepto implantado por un sociólogo holandés y yo le discutía que era un concepto poético del peñi David Aniñir, inventado por él en el corazón obrero del Cerro Navia. En fin, el Lumalonko nunca tuvo idea, nunca tuvo plata, nunca tuvo mina, nunca tuvo libros, nunca tuvo destino, nunca tuvo razón (...) (MILANCA, Javier, 2015, p. 16)

Neste diálogo, dois companheiros mapuches conversavam sobre a aproximação com a língua materna, perdida, traços de uma memória a ser compartilhada para que não se perca. A apresentação do termo "Mapurbe", título da obra importantíssima do poeta David Aniñir, referenciado no conto a partir do reconhecimento da autoria conceitual do autor em oposição à atribuição da autoria a um pesquisador holandês, demonstram uma necessidade de retratar as apropriações culturais, que acabam por confundir o *Lumalonko* no centro de sua percepção. As informações, o fluxo, tem a velocidade e a aridez do território da cidade, em sua periferia, e está presente o sentimento de falta de conexão, apesar de estar num espaço profundamente conectado à lógica do capital e ao fluxo de pessoas.

A obra de Aniñir (2004) é uma obra heterogênea quando levamos em conta as incorporações feitas pelo autor em sua construção. A arquitetura de sua vingança mastiga o sistema- mundo desde dentro, transborda a violência colonial a partir de seus próprios elementos e, assim transforma: linguagem, forma, mundos. A obra principia com uma saudação do poeta a seus *peñi* mapuches em mapunzungún. Assim, o autor busca direcionar-se a um público específico, situarse entre os escritores mapuches, afirmar-se política e identitariamente através da exclusão, em alguns espaços de seu poemário, do leitor winka (não mapuche). Todavia, a obra de Aniñir é majoritariamente inscrita na língua castelhana popular/callejera/flaite, marcada pelos processos de neocolonização da língua inglesa ao qual estamos expostos nas grandes cidades latino-americanas e, em Santiago de Chile, de uma forma especialmente forte. Que esses processos sejam percebidos nas obras de autores latino-americano, no entanto, não é nenhuma novidade quando pensamos na literatura como uma arte arraigada (ainda que não reflexiva) ao tempo/espaço em que se situa, porém o que faz com que a observação desses processos seja especialmente interessante em Aniñir, é o fato de que ao

apresentar tais processos, o poeta os discute, ironiza e utiliza, antagonicamente e simultaneamente: inscreve a sua existência pífia, violenta e neocolonial.

Assim, gostaríamos de analisar e interpretar a construção de *Temporada Apológika* primeiro poema presente em *Mapurbe*. Antes que comecemos a análise do poema, é preciso afirmar aqui (aquilo que deveria ser subentendido em toda e qualquer análise) que o nosso ponto de vista é de uma estrangeira que se propõe, pelo princípio amoroso da empatia, a viajar nas sendas propostas por Aniñir. Propor e contar uma interpretação possível, a qual não pretende abarcar a compreensão da obra como um todo (fútil tarefa desenvolvida por vários críticos através dos tempos), mas apontar uma possibilidade de compreensão, seguramente distinta no viés interpretativo, de outras que possam já haver sido feitas por críticos mapuches e não-mapuches.

Em *Temporada Apológika*, Aniñir se propõe a fazer uma defesa apaixonada do terreno em que habita: sua própria poesia. E é interessante começarmos com sua análise porque é assim que o poeta articula em sua obra. Dentro do poemário, não é especial o caso de que nesse poema Aniñir se proponha a construir artisticamente uma meta-discussão sobre a motivação e a consistência de sua poesia, pois é possível perceber que essa temática é uma constante que se apresenta mais intensamente ou menos intensamente em vários poemas do poemário. No entanto, em *Temporada Apológika*, Aniñir relaciona sua produção artística diretamente com os problemas que nascem dos *nativos árboles de cemento*: o processo colonial, a diáspora mapuche, as novas articulações colononiais na cidade de Santiago, que agoniza.

A primeira estrofe do poema é marcada por um neologismo entre palavras pertencentes a distintos sistemas simbólicos: Mapuchemas, formada por Mapu (terra em mapuzungún) + -ema (sufixo de *poema* em castelhano). Essa utilização, semelhante à "Mapurbe", presente no título, aponta para a encruzilhada cultural na qual o poema se inscreve. Esse recurso é uma constante tanto no poema individualmente, quanto no poemário de uma forma mais ampla. Talvez se situar nessa encruzilhada cultural, Aniñir aponta que eles: não entendem nada. No entanto, é justamente sobre esse "não entender" que o autor firma sua inscrição poética e então continua a representação de sua matéria e razão de existir: "extienden el descontento de los muertos/Y su futura companhia". O verso

condensa a ideia de que a infelicidade, o descontentamento presente em sua arte é anterior à estadia do poeta na terra, aponta que seus poemas fazem parte de um caminho, no qual os atores são apenas agentes de causas maiores, e indicam como os problemas coloniais permanecem e limitam a existência (e a morte) de milhares de mapuches através dos tempos, inclusive prevê a futura (inexorável) companhia, mas que também aponta para a miséria que a eurocêntrica e colonial organização social através de raças reservou para o seu povo na atualidade, culminando, até os dias de hoje, com diversas mortes precoces por questões políticas.

Já nos versos quarto, quinto e sexto de seu poema, Aniñir aponta mais uma definição para seus mapuchemas: "elásticos quemados / cenizas/ Rimas de ventos ancestrales". No verso quarto Aniñir introduz um elemento completamente extensível e plástico, que impulsiona e que pode ser esticado, mas antagonicamente queimado, quando perde a propriedade que o define. Situação semelhante é a de diversos mapuches em relação à sua identidade de mapuche vivendo sobre o solo da mapurbe, separados da terra pelo cimento. Antes de apontar para uma identidade negada, no sexto verso, Aniñir nos aponta que essas cinzas são também a rima de ventos ancestrais, que carregam em si memórias de outros tempos, de outros espíritos, de outras histórias, marca de identidades transculturadas que, ainda que historicamente violentadas, se perfazem, em qualquer espaço que habitem.

Ao ocupar na segunda estrofe de seu poema a palavra *tristemas* (poemas + tristes), Aniñir estabelece uma forma de metonímia entre o termo "mapuchemas" e "tristemas", que será continuada ao longo de seu poema. Essa metonímia, ao relacionar "triste" e mapu" (terra) com poema, aponta mais uma vez a relação entre a tristeza que vibra nos poemas de Aniñir e o processo colonial e diaspóricos mapuches. Assim, segue descrevendo como se formam seus poemas, de onde vem, onde são gerados: no ventre; que tampouco é qualquer um, mas o "de la madre mais puta", justamente indicando a subalternidade do seu espaço de fala, o espaço de abuso no qual a mulher, na maioria das vezes por falta de opção (e a estas me refiro) é posta. Complementarmente, também aponta para os estupros nos quais as sociedades latino-americanas se formaram. Podendo ser relacionado como uma ironia porque indica para além da conotação machista e negativada de "hijo de puta", a posição na qual a mulher indígena foi forçadamente posta. E é então que os

tristemas se convertem metonimicamente em "putesías", união da raíz -Put com o sufixo -esías (proveniente de poesias), justamente para delimitar ainda mais aquilo do que trata, uma espécie de metapoesia da situação pós-colomnial, essas putesías, como gotas de SEMEN. Aí aparece mais uma vez referência à sexualidade (referência em toda a obra de Aniñir), mas neste caso a expressão parece referir-se principalmente à fertilidade; em seguida mais uma relação explicativa "Cómicas cuestiones que SEMENacen" a relação entre "se me nacen" e "SEMENacen" gera ambiguidade entre nascer sem ator do nascimento (despersonaçlização e situação de imposição) e o link entre a fertilidade das putesías tratadas anteriormente e aquilo que subitamente aparece, nasce, surge, em terreno ou terra (mapu) fértil.

Seus poemas agora nascem, mais uma vez em uma relação metonímica, então de *cuestiones*, que na terceira estrofe aparecem como "problemas que vienen de nativos árboles de cemento". Neste verso a encruzilhada a qual permeia toda a poesia de Aniñir se apresenta em forma de imagem. Ao relacionar o aparecimento de seus problemas com os "nativos árboles de cemento", Aniñir conjuga num mesmo verso expressões que indicam as contradições de seu espaço poético. Nativos Árboles representam a cultura mapuche tradicional, a composição própria da cinza de seus elásticos propulsores, mas estes são "de cemento".

A ambiguidade está poeticamente desenhada justamente pela união entre um elemento natural, nativo, e um material típico da construção das cidades *winka*; essa ambiguidade é transposta no verso seguinte, quando diz "confusión tierra asfalto", mais uma vez evidenciando os conflitos, a confusão, que é viver a encruzilhada, o não pertencimento, o caminho das migrações campo-cidade. A poesia de Aniñir não vive nem no asfalto nem na terra, mas entre uma coisa e outra.

Os versos 13 e 14 trazem elementos opostos, no primeiro a caracterização da alegria como "elektrica", tema tão comum às vanguardas e às obras de autores que tratam dos temas urbanos depois da revolução industrial, justamente porque eletricidade é um símbolo de pressa, da rapidez que o desenvolvimento do capitalismo, com a globalização, imprime; no segundo o autor aponta que, noutros momentos seus poemas se apresentam em forma de paciência, de calma, uma outra noção de tempo. Essas oposições constitutivas marcam as ambiguidades da

poética de Aniñir, que conjugam em um mesmo corpo temporalidades e espacialidades diferente, em conflito.

Mais uma vez, na quarta estrofe de seu poema, Aniñir recobra o caráter metapoético de sua poesia: descreve através da palavra poética como acontece o seu poema, como as palavras surgem. Assim utiliza "lexema" (palavra técnica para indicar "palavra"), emprego este que parece evitar a significação contida em palavra, justamente porque neste ponto se refere ao segundo anterior à transformação do lexema em palavra poética. Assim, para que a linguagem transforme naquela que inscreve sua poesia, o lexema (como a lua de Manuel bandeira, Satélite) recorre "mi própria carne", como o sangue, logo ele descreve (a título de transformação) a linguagem como líquida, diferente, outra. A linguagem então passa a possuir, uma independência própria da palavra poética, aquela que conjuga as ambiguidades: "se le antoja hacer lo que quiera", o poeta já não a domina, ela passa pelo seu corpo como lendo suas memórias duplamente inscritas e transforma-se numa linguagem independente, que faz o que quiser, mas que também "se agarra a cabezazos", indicando violência que pode até ser pensada contra alguém, mas que também machuca quem a comete, a linguagem posta à prova, questionando-se dentro da própria linguagem.

O primeiro verso da quinta estrofe se inicia pela conjugação (presente do indicativo 3ª pessoa singular) do verbo ser "es", que percorrer todo o poema e mais uma vez ilustra a idea metareferencial da condição poética quando diz que "Es como empezar escribiendo ES", o verso seguinte é irônico com aquilo que o poeta ensaia em todo o poema, reticências seguidas do verbo ser na terceira conjugação do singular, justamente a expressão que limita e define sujeitos ou, neste caso, a poesia do próprio Aniñir. O verso seguinte indica um pastiche. O poeta utiliza o verso do prêmio Nobel de literatura, o chileno Pablo neruda, em seu clássico e estudado amplamente no chile, poema XV: "es escribir los versos más tristes esta noche/colocando todos enfrente". Demonstra a expectativa, observação, o como escrever poesia é, por ele significado como deixar que todos o observem, o desnudem, estar num espaço de relevância para julgamento; em seguida traça uma mudança do verso clássico e canônico de Neruda, substituindo "esta noche" por "tonight". A substituição de uma palavra em castelhano por uma palavra em inglês indica as rearticulações de poder, o neocolonialismo americano

sobre o mundo, justamente por marcarem e dominarem a cultura "globalizante" da contemporaneidade, comuns na pós-colonialidade, principalmente quando tratamos da maior cidade do país, aquela que mais se adequa à lógica do capital-mundial no limite nacional, aquela que se estabelece como um centro interno, onde as influências externas da globalização chegam com antecedência.

É então que um jogo com a diagramação das palavras se instala a partir dos próximos versos. "Verbo azul / ver - bo - luble" Nessa sequência temos a referência à cor azul, considerada como sagrada na cultura mapuche acompanhada por um jogo de separação gráfica, onde pode-se ler: verbo blue (recobrando a cor sagrada e traduzindo-a ao inglês, repetindo a influência neocolonial norteamericana) e o verboluble (a qual se aproveita da homofonia entre v e b para dizer que é um verbo que se desfaz, volúvel, que se transforma em gás).

O jogo poético não termina por aí, o passo seguinte do autor é elencar três verbos numa mesma linha: "ESCRIBIR BESAR AMAR". Tais versos são em seguida conjugados no castelhano chileno "flaite", vulgar, de duas formas diferentes. As conjugações indicam posicionamentos e ações de atores gerais, posto que redimidos à dêiticos. Assim vemos na primeira das articulações: os outros (aos quais se dirige, utilização de "vosotros", ocupado na españa e não no Chile) escrevem; Eles (de quem se fala) se amam e ele (de quem se fala) te (a quem se fala) beija. Depois "Ustedes" (castelhano latino-americano) se beijam, tu (a pessoa com que se fala) le (a outra pessoa) yo (o autor) escribo. – recobrando justamente aquilo que ele vem tratando em todo o poema.

Essa diagramação pode apontar para várias direções: à história que foi escrita pelos espanhóis, que ao se amarem se percebiam como o centro do mundo (o eurocentrismo da versão tradicional da história e da poesia), beijando a ele, que pode ser aqui compreendido como o outro próximo, o chileno. Essa primeira articulação pode ser compreendida em consonância com o momento colonial, no qual foram articuladas as violências as quais posicionam (inclusive em afastamento) os sujeitos no hoje. Em seguida, penso indicar uma nova configuração do poder: o contra-poder. Nesse contexto europeus/norte-americanos e chilenos comungam de um mesmo ideal, justamente porque os sentidos de desenvolvimento parecem marcados pelos noções de modernidades neocolonialistas europeias/norte-americanas, o que indicaria um amor da pessoa

próxima (tu), com a pessoa distante (eles). E é nesse contexto que, por primeira vez, aparece a primeira pessoa (o autor) como um agente da contra-cultura do poder eurocêntrico, que escreve. Como um animal que, engolido vivo pela serpente, a devora por dentro.

Outra obra que se desenha como um projeto poético descolonial é "Pu llimeñ rupázuamelkaken / Seducción de los venenos", de Roxana Miranda Rupailaf. A obra da autora, no entanto nos aproxima de outro recorte das diversas experiências da pós-colonialidade, que é a do corpo da mulher mapuche em sua dupla inscrição, nas cosmovisões mapuche e winka, na qual o corpo feminino é visto como o outro constitutivo.

Com os crescentes movimentos políticos pela revisão das diversas relações exploratórias desse "outro" constitutivo, como é o caso do agenciamento da diferença colonial como elemento basilar do sistema colonial/moderno, outras biopolíticas começam a se estruturar e atentar para o paralelismo de diferentes formas de posicionar este outro que encontra o seu extremo exemplo na figura do animal. Da mesma forma que o "Animal" é oposto constitutivo do "homem", os opostos constitutivos responsáveis por uma certa "exclusão" necessária à formação de uma identidade fixa também aparecem através da ideia de nação, etnia, raça, gênero, etc. Dessa forma, este outro que por eliminação determina o que somos é comumente visto e representado como bárbaro, exótico, selvagem, sob um ponto de vista das biopolíticas euro centradas.

Por un lado la biopolítica - que desde luego es un campo heterogéneo, difícilmente agrupable en una perspectiva única, pero que pone en juego a una serie de interrogaciones: a esto me refiero -plantea que la modernidad implica un control y una administración cada vez más intensos, más diferenciados y más abarcativos del ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones; esto es: que las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir y a los modos de matar o de dejar morir. (GIORGI, Gabriel, 2014, p.18)

O controle do Estado sobre os corpos é uma das formas de manutenção da ordem. As nuances e articulações de poder estão presentes nos jogos de luz/sombra sobre os corpos sexualidades. Na sociedade liberal a ideia de liberdade, no entanto, se relaciona com situações de poder que permitem o

desenvolvimento de uma certa liberdade de consumo, que ampara-se no horizonte do desejo dos estados capitalistas, no entanto baseia-se num certo controle geral dos corpos, com especial atenção ao controle de corpos não-brancos; não-masculinos.

Essa forma de controle que é trazida através do elemento "animal" de Giorgi, foi apresentada por Michel Foucault em "A história da sexualidade 1. A vontade de saber" como uma tecnologia do Estado para compreender os ciclos e mecanismos biológicos, como a reprodução, por exemplo, em sua alçada de poder. Dessa forma, através do biopoder estatal, são desenvolvidas verdadeiras campanhas e mecanismos que interferem diretamente nas vidas humanas de determinada comunidade referencial e em todas as outras que a integram pela exclusão. Assim, não é possível falar de uma biopolítica única, mas de várias. Cada sistema cultural desenvolve esses controles de uma forma diferente, baseadas em práticas/conhecimentos que dizem respeito a ancestralidade cultural e aos encontros que a história cada comunidade proporciona.

A biopolítica ocidental é um dos objetos que Foucault analisa nesta oportunidade. Para o autor, entre os séculos XVII e XVIII, diversos fatores contribuíram para um certo controle do Estado sobre os corpos. O Século XVII traz consigo a predominância da moral católica que colocava o corpo como um elemento de conflito em relação à ascese. Embora a confissão fosse uma ferramenta de controle que exigia que qualquer experiência do âmbito da sexualidade fosse contada, para que então encontrasse um certo espaço de julgamento pela lei cristã. Dessa forma, embora existisse o imperativo de que a experiência sexual, que ocorria no âmbito da intimidade, deveria ser verbalizada junto ao mentor da igreja, padre confessor.

Esse processo é ainda mais forte no caso das mulheres, o que no século XVIII culminou com uma série de autobiografias compulsórias de freiras de clausura, na América Latina, que eram ferramentas utilizadas pelos padresconfessores para acompanhar e controlar a trilha espiritual da ascese monástica. Este caso é particularmente curioso, se quiséssemos nos dedicar com profundidade, mas o que gostaríamos de apontar, além do domínio masculino/feminino, para um fundamental elemento de controle que é a confissão. Para Foucault (1999, p. 24):

Coloca-se um imperativo: não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso. Se for possível, nada deve escapar a tal formulação, mesmo que as palavras empregadas devam ser cuidadosamente neutralizadas. A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra.

Essa forma, ao mesmo tempo que instaura a presença dos corpos e das sexualidades no espaço da fala, subordina as experiências com um corpo a um espaço de julgamento amparado pela moral católica. Ou seja, o que Foucault questiona é que o único aspecto que não é moralizado, neste momento, em relação à vida sexual é a relação parelha heterossexual, desde que este âmbito permaneça silenciada entre as paredes da intimidade do casal. A sexualidade em sua potência livre de ser é relegada ao espaço da privado da intimidade e vista como nociva dentro do espectro público da sociedade. A atualização dessas técnicas do biopoder é incessante e se modificou e modifica a partir das especificidades de cada momento. Para o filósofo, nos últimos séculos, haveria uma certa "explosão de discursividades" sobre a sexualidade, que começaria a ser abordada em diversos âmbitos: demografia, biologia, medicina, psiquiatria, psicologia, moral, crítica política, etc.

Esses estímulos para que os homens e mulheres fizessem a passagem da experiência individual e privada para a malha coletiva das diversas discursividades necessário, como afirma Foucault, justamente porque sobre o tema reinava uma certa *interdição fundamental*, a qual, questiona-se o filósofo, haveria sido rompida de forma geral a partir da finalidade específica de mantê-lo como um assunto que apenas pode ser pronunciado sob estritas condições, de forma não natural, pois: "o que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo" (FOUCAULT, 1999, p.36).

Os elementos associados pelo filósofo francês (1999, p. 98-101), como arquétipos do cristianismo no controle dos corpos e sexualidades são principalmente três. O primeiro deles corresponde à mulher histérica - os corpos femininos, historicamente, haveriam sido qualificados e desqualificados, como corpos dotados de uma sexualidade saturada. Dessa forma, como um corpo

patológico, foi levado ao âmbito das práticas médicas. É preciso assegurar a regulação da fecundidade; percebido como um elemento substancial e funcional no espaço familiar; é também o corpo feminino que é tido como o único responsável pela reprodução, e também aquele que deve garantir a educação das crianças, na medida em que caberia a ele a responsabilidade biológico-moral do cuidado. O exemplo utilizado por Foucault para exemplificar esse aspecto de histerização que representa o controle sobre os corpos femininos é o da "Mãe", que possuiria como potência negativa a "Mulher nervosa"; A criança masturbadora.

Ainda é necessário perceber a Socialização das condutas de procriação, através de Medidas que buscam incitar ou frear a reprodução entre os casais. Essas medidas correspondem à responsabilização dos casais heterossexuais por todo o corpo social. Além disso, a partir do relato das várias experiências, decide-se o que é "normal" e o que é anómalo em relação às práticas sexuais e se trabalha um sistema de punições, o que qualificaria a psiquiatrização e criminalização do prazer perverso.

Os elementos presentes em diversas discursividades sobre a sexualidade acabam por atuar como uma norma funcional para a manutenção do sistema patriarcal e neo-liberal no Ocidente. Numa escala hierárquica contextual, são apresentados modelos os quais os indivíduos devem corresponder e expressar ou esconder sob julgo de todos, inclusive e principalmente do Estado. Este biopoder, que se instaura mais fortemente no século XIVIII, para Foucault foi indispensável ao desenvolvimento do capitalismo porque ele garantia um controle dos corpos inseridos no aparelho de produção e também o ajustamento das populações nos aspectos econômicos e culturais às demandas daquele momento. O capitalismo neoliberal como sistema econômico e político provocou uma mudança nos pormenores de trabalho do biopoder.

Os corpos femininos, no contexto bio-político ocupam um posicionamento de inferioridade na lógica patriarcal do capitalismo vigente. Ainda que todos os corpos passem por uma forma de controle na sociedade patriarcal, os corpos de homens-brancos-cis ocupam um espaço de referencialidade primordial agenciado por diversos fatores. Visando a garantia deste privilégio, todos os outros corpos são agenciados em sua proximidade ou afastamento à esta categoria. Assim, podemos pensar a categoria indígena é agenciada opositivamente à categoria

ocidental, em razão do pensamento racista; enquanto que a mulher indígena não somente ocupa um espaço subalterno em virtude deste pensamento racista, mas também pela estrutura baseada no machismo patriarcal.

Michele Perrot escreveu um ensaio intitulado *Os silêncios do corpo da mulher*, publicado no ano de 2003. Nesta ocasião, a professora francesa afirma:

Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade. (...)

No espaço público, o corpo da mulher é comparável aos dois corpos do rei (cf. Kantorowicz, 1998): o corpo privado deve permanecer oculto; o público é exibido, apropriado e carregado de significação. (PERROT, 2003, p. 13-14)

Perrot apresenta aqui algumas noções que desejaremos destrinchar em nossas análises. A afirmação de um silêncio que provêm dos corpos femininos, consideradas pela francesa como "sem-voz" da História é visto em pelo menos dois ângulos importantes: o primeiro é o silenciamento da história sobre a sua presença, ou seja, dentro do mundo ocidental a história é sobre homens; outro ponto interessante sobre esse silêncio é justamente a não participação na contação da sua própria história, ou seja, a história ocidental também é contada por homens. Esse silêncio é posto em contraste, pela autora, com a ideia de "onipresença" da vulgaridade de estar no discurso de qualquer homem, em qualquer atividade, mas ainda assim ser silenciado.

O corpo da mulher é um espaço que, na bio-política ocidental, ocupa um lugar de fundamental importância. É a partir de sua subordinação que o Estado pode dominar de forma mais ampla a população e diversos discursos, no Ocidente, são utilizados para manter a supremacia sobre os corpos femininos. O leque de ferramentas, ao longo dos anos, foi vasto: biológico, medicinal, constitucional, cultural, religioso.

Pensar um feminismo indígena significa também levar em consideração a relação misógina em pelo menos dois sistemas simbólicos diferentes, os quais articulam essas diferenças ao longo do tempo de diferentes maneiras, em interação e transformando-se através doas tempos. No artigo *Persistencia de la complementariedade indígena o surgimento de un feminismo indígena: devenir de los roles de la mujer mapuche*, Catricheo e Huentequeo (2013) apontam para a importância desta interação na transformação dos papéis da mulher indígena na sociedade ocidental:

Las expresiones sociales, culturales, económicas que muestran a la mujer en este segundo mileno de la historia de la humanidad están determinadas necesariamente por las múltiples transformaciones de dos siglos de relación entre el Pueblo mapuche y el Estado chileno, que produjo un vínculo de opresión, subordinación y asimilación. (CATRICHEO e HUENTEQUEO, 2013, p. 58)

O antigo testamento, livro fundamental para o pensamento ocidental judaico-cristão apresenta uma certa visão das mulheres que, de forma mais ou menos discreta, se reproduz em diversos discursos machistas sobre o feminino e o corpo feminino. A referência da mulher criada a partir uma costela do homem - sendo o seu corpo agenciado como elemento opositivo ao corpo homem - e em função de sua companhia e reprodução, sustenta uma supremacia ideologicamente agenciada do masculino sobre o feminino.

Assim, na passagem de *Gênesis* do Antigo Testamento, temos a presença de algumas mulheres, que representam diferentes arquétipos do feminino. A primeira mulher a ser criada por Deus, segundo o mito fundacional mencionado, é Eva. Eva, no entanto, não foi criada em simultaneidade com o primeiro Homem, mas depois, para lhe fazer companhia. E a culpa original também é atribuída ao elemento feminino. Quando Eva é induzida pela serpente para comer a árvore do fruto sagrado, movida pela curiosidade de ser "conhecedora do bem e do mal", Eva como a árvore do fruto proibido e induz Adão a que também a coma, no entanto, ao ser perguntado por Deus sobre a razão da desobediência o primeiro homem atribui a culpa do pecado original: "foi a mulher que me deste por companheira que me deu do fruto da árvore, e eu comi". E então, o deus judaico-cristão os pune, mas à mulher.

O arquétipo de Eva, por exemplo, é um arquétipo da mulher pouco-confiável, afinal Adão é punido por acreditar em um ser indigno, uma mulher; a mulher, por sua vez, é punida por seus atos, mas também por ter acreditado na indignidade de um animal. As punições, no entanto, são todas no âmbito da corporalidade: são as dores do parto; o desejo reprimido ao marido e sua dominação por ele. Eva é condenada pelo erro de todos, e sua identidade é funcional: reprodução, maternidade.

A cosmologia judaico-cristã, como percebemos, relega às mulheres um espaço inferiorizado marcado pelo sentimento de Culpa. A mulher talvez seja, justamente, aquela marca cuja presença inferiorizada no livro básico das religiões ocidentais, autoriza o agenciamento da supremacia do masculina. Deus cria primeiro um homem, sua imagem e semelhança, logo por razões funcionais, a mulher, cria de um pedaço de seu corpo, feita para lhe dar companhia. No entanto, através da vontade de saber (ver como deus) Eva é quem convence e comete o pecado original segundo os olhos desse Deus, é sobre ela que recaem todas as culpas do pecado original: Adão, homem sem agência, diz que sua atitude de comer o fruto foi responsabilidade de sua companheira, mesmo ele, homem, imagem e semelhança de Deus, primogênito neste mito, não responde perante os olhos do criador por suas atitudes. Ora, Eva nesta ocasião é condenada a ser posse de seu marido, o Deus cristão condena a mulher a ser seu objeto, por vingança, porque não queria que ninguém enxergasse como ele. Aliás, o Deus do antigo testamento, além de machista, é profundamente ditatorial e assassino. Alguns dirão: "mas Deus também puniu o homem a ter que trabalhar e viver da terra, que não a do paraíso" e é certo, no entanto se observarmos com detenção é possível realizar a leitura que nos diz que todas as punições sofridas por Adão também o serão por Eva. No capítulo Sodoma e Gomorra, a Mulher de Ló reitera esse silenciamento dos personagens femininos na bíblia, que apenas existem em sua relação com o masculino, sem aventuranças. A mulher de ló é um conceito vazio, que apenas está composto pela identificação de gênero e pela partícula "de" que simboliza posse de um homem, Ló.

Essas imagens históricas das mulheres são cruciais para compreender a submissão dos corpos femininos num sistema falocêntrico de símbolos, nos quais ao feminino estão relacionados elementos negativos e uma grande sorte de limitações criadas com o propósito de domínio para garantir a soberania do pensamento machista.

O projeto colonizador, não tinha apenas uma busca por terra, por riqueza, por rota, por poder; mas também buscava e se utilizava das missões católicas para aumentar o número de fiéis e consolidar-se no mundo. Inclusive, era a presença de determinados elementos nas culturas locais, tais quais o monoteísmo ou o culto a imagens, o que determinava a presença de uma certa "alma" nos povos que encontravam pelo caminho. Como é sabido do conte Lévi-Strauss ideia de corporalidade era uma questão para os povos originários, enquanto que a presença de "alma" (fé católica) era um determinante da animalidade das pessoas que se encontravam pelo caminho.

Não é à toa então, que o corpo da mulher indígena, como esse corpo duplamente afastado da centralidade ocidental, seja um elemento de tensões e liberações constante na poesia de autoras mulheres e indígenas. Cada poética e autora trabalha com essas tensões na medida de sua experiência bio-poética. Uma das poetas na contemporaneidade de ascendência mapuche, é a escritora-Huilliche Roxana Miranda Rupailaf.

Rupailaf considera a literatura mapuche como um trabalho com a memória e evidencia a experiência de ser mapuche como fundamental para a escrita.. Como poeta huilliche nascida em Osorno, uma cidade urbanizada à sua medida, a autora recobra a relação vida-memória-poesia como um eixo que garante uma diversidade poética à literatura Mapuche. Assinala, sutilmente que o que guia um autor mapuche na contemporaneidade, não seria exatamente uma "busca", que implica a intenção de perseguir alguma coisa, mas aquilo que se apresenta de novo, inevitavelmente, "um reencontro". Ser mestiça significa, no caso de Rupailaf, o relacionar-se com mais de um sistema simbólico, ser um pouco estrangeira na cultura mapuche e também um corpo estranho no *corpus* das literaturas nacionais.

Yo, Pecadora é um poema que apresenta um jogo com o gênero eclesiástico da confissão. A confissão, segundo Foucault, funcionou historicamente, e a partir do século XVII como uma ferramenta da Igreja para estar a par das experiências de homes e mulheres, inclusive no que se refere à sua relação com o corpo. Dentro da literatura e mais especificamente da poesia, esse gênero foi utilizado ao

longo de todo o século XVIII por mulheres católicas e freiras para relatar às figuras masculinas dos confessores aquilo que é tido como secreto, uma forma de colocarse em jogo. Desde o título, a poeta já exerce um auto-julgamento: pecadora. Aquela que comete pecados e que por hora começa a confessá-los não ao padre, mas a todos os leitores. "Confieso que me comí todas las manzanas / y que suspiro tres veces / al encenderse la luna". A referência ao à história bíblica de Eva é um elemento basilar da primeira obra de Rupailaif que encontra sequência em sua segunda obra.

O segundo livro da escritora mapuche-Huilliche Roxana Miranda Rupailaf, o "Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos", lançado pela editora LOM, no ano de 2008. Se estabelece, segundo os diversos estudiosos, como uma obra vinculada à premiada "Tentaciones de Eva", primeiro poemário da autora publicado no ano de 2003. No prólogo de "Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos", Fernanda Moraga (2003) aponta que esta confluência entre as obras da autora se dá através da poetização de certos corpos femininos indisciplinados. A ideia de indisciplina é proposta artisticamente por Rupailaf, como observa Moraga, a partir da construção de personagens poéticos femininos que ultrapassam qualquer limite estabelecido pelo outro-homem mapuche e pelo outro-criollo:

Dessa forma, o que Rupailaif propõe em "Tentaciones de Eva" e em "Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos", é um certo regresso temporal/espacial às imagens judaico-critãs que são cristalizadas pelo seu eco na contemporaneidade. A proposta da autora, no entanto, não é apenas de retomar essas mulheres, mas construir-lhes uma agência diferente, uma agência que ao denunciar a ideologia machista na construção desse personagens ressignificação espaço desses corpos, insubordinando-os, tirando-os da periferia simbólica ao centro da construção poética e fundacional

Seducción de los Venenos, um livro de 2008, é indroduzido pelo prólogo A modo de prólogo - Corpografías deseantes: tejidos y jfugas del lengueje, da escritora e crítica mapuche Fernanda Moraga. O prólogo de Moraga nos prepara o terrenoa partir de um olhar analítico e sensível à estética e à temática da obra de Rupailaf "libera ciertas categorias impuestas a la poesía mapuche en relación a un origen y a un anclaje "étnicamente" correcto" (MORAGA, 2008, p.5). Isso se daria porque na

leitura de Moraga há na obra de Rupailaf uma certa insubordinação aos estereótipos culturais, justamente porque a obra conceberia o processo de escrita como uma forma de política do corpo. O prólogo de Moraga, nos direciona a leitura sobre a obra de Roxana (ainda que seja mesmo este talvez um dos vieses mais interessantes de lê-la, porque é complexamente trabalhado ao longo de todos os poemas) em direção de perceber o corpo como política e como escrita: uma corpografia. . É com e sobre corporalidade feminina que a poeta firma sua política da linguagem.

Os corpos transbordam memórias, movem-se em relação a outros movimentos que foram antes inaugurados por outros, à sua forma. Cada centímetro da pele resguarda uma memória daquilo que a molda - o experienciar da vida. Então se sente e se lembra com todo o corpo. Todas as relações que são estabelecidas com os espaços e gentes se atravessam a todo instante no corpo presente.

Cuando visto sob uma perespectiva transcedental e ancestral, são memórias que resistem aos corpos, estando presentes nos que antecedem (a memória coletiva também tem este papel) e se instalando também, circunstancialmente, no dêitico do agora. O aproximar-se dessa memória passa por um processo de reconhecimento cultural e histórico dxs individuos, por um processo de aproximação de suas memórias, pelo tatear de seu corpo. Passa por um reconhecimento de sua corporalidade. E os corpos na obra de Rupailaif são majoritariamente femininos.

Os corpos apresentados na obra são os senhores dos espaços e das temporalidades apresentados na obra da poeta. Um espaço de disputa, de autonomia, de repressão, de liberação de seu lugar significativo na sociedade judaico-cristã. O corpo como matéria de produção e agenciamento. A referência ao Veneno, também no título, por diversas vezes é relacionada ao prazer carnal. Conjugar o prazer carnal e os corpos bíblicos das mulheres apresentadas por Rupailaf é uma das provas da insubordinação da escritora aos espaços míticos das mulheres, anuncia a sua reconfiguração na significação das personagens. Para Moraga (2008, p. 11) a poesia de Rupailaf "va realizando la escritura como el lugar de una crisis en la ley cultural que controla los cuerpos".

Rupailaf dedica a sua obra a uma genealogia de ancestrais e começa o livro com o poema homónimo: La seducción de los venenos. Neste poema sobre a tarefa de escrever, a poeta (2008, p. 16-17) nos conta, a seu modo, como uma profecia que se realiza através da tinta, mas que é apresentada através de uma relação profunda como o corpo e a transformação. É possível ler a ideia de travessia ancorada a um certo processo de transformação guiada pelo elemento natural da vaca. Sem respiração e distraída é a condição do eu lírico, um eu-lírico observador que acompanha e realiza a travessia. E esse acompanhamento-participante é trazido, em nossa leitura, para a instância do agora "ya no se oyen mugidos / sino gritos". Mas uma sucessão de mortes ou mutilações, que convidam para a poesia de Rupailaif a corporalidade. O sangue das mortes sucessivas, estiveram antes e depois. A escrita é então visto como este espaço de travessia marcado pela violência, as quais a poeta escancara: abre, chora e canta. No entanto as chagas que a poeta busca acender com as velas nos olhos é extensiva, ancestral. Neste contexto, corporalidade e escrita se misturam: A poeta que pode ser própria vaca; a palavra que é a ponte do sentido; a passagem que é violência, o olhar que perpassa travessias subsequentes. Entre o mapuzungún e o espanhol, a ponte é a condição da própria escrita, mas é trazida ao jogo dos sentidos pela corporalidade rompida do eu-lírico da poeta, por aquilo que ela conscientemente desperta.

O livro começa sob o título de "Chazí pu filu / Serpientes de Sal", que é introduzida pala referência bíblica ao gênesis capítulo III, Vs. 5. Trata-se da passagem em que Eva é convencida pela serpente a dar vazão a seu livre arbítrio e desejo. No entanto, a atitude de Eva, no poema de Rupailaf (2008, p. 22), não é vista sob a perspectiva da culpa judaico cristã, mas, pelo contrário, atua na desconstrução deste ponto de vista e isto se dá através dos olhos da serpente que a aconselha a despertar os seus sentidos adormecidos, trazendo o fogo como um elemento de transformação, e dar ouvidos ao seu desejo: Devórate los frutos en fuego / y muéstrales el deseo a los que duermen. No segundo poema do livro, Evas, o tempo do imperativo anuncia o tom impositivo do eu lírico, que manifesta-se através da sugestão de instantaneidade performativa, como o da bíblia. Esse eulírico é a própria deusa nos anunciando o seu mito cosmogônico. Insubordinada. Uma deusa, com A no final, sob a perspectiva de Rupailaf é a insubordinação feminina profunda. A terra transforma-se em uma mulher, u m corpo feminino, a

partir da ancoragem em elementos da anatomia humana. A luz e as estrelas trazem a velocidade e a ancestralidade, que se confirmam através dos *pewmas* ou sonhos celestes, cor sagrada para a cosmologia mapuche, que aparece como aquilo que ilumina, é dizer, possibilita ver. A releitura do mito de criação judaico-cristão realizada por Rupailaf coloca diversos elementos que possuem ecos na normose das sociedades latino-americanas em cheque no que se refere ao princípio do idealismo bíblico, que corrompe e violenta mulheres, indígenas, mulheres indígenas com seus ecos em todos os âmbitos das sociedades envolvidas. É do barro da garganta desta deusa-mãe-terra que faz-se o homem (não da costela dele, que surge ela), que sai da saliva "a cantar", que é posto em seguida pela mulher que é também parida pelo eu lírico deusa-mulher-terra-mãe, a sua imagem (referência direta da proximidade entre a deusa e o feminino, e a destina a ter uma certa "divina dulzura del lenguaje", que sugere um espaço experimental de criação, inclusive de criação performativa, como os mitos cosmogônicos, por exemplo.

Já o terceiro poema da obra, *De águas e Barbecho* se refere em seu título a um processo de agricultura e traz consigo uma epígrafe assinada pelo poeta espanhol Miguel Hernández "Antes que la sequía lo consuma / el barro há de volverte de lo mismo", assim como carrega no nome uma referência ao mesmo poema do escritor.

O poema de Rupailaf é dividio em quatro partes e trata, de forma descontínua, de um encontro, de um processo de troca, de medo. O espaço contornado pela poeta é o espaço do corpo ("viajas en mis venas,/ retuerces de placer al hueso,/ zapateas el estómago") onde um elemento estranho alheio e interno ao mesmo tempo passei circula, transforma. Na mesma estrofe a poeta põe em lugar de simultaneidade ("mientras te sacas el sombrero,/y me saluda tu alma/ com sus cuatro dientes") ao encontro com outra pessoa, que no entanto é descrita na medida externa: não como aquilo que circula fora, mas de acordo com a ação visível de alteridade. Esse encontro é marcado por dois símbolos em sua poesia. A primeira referência é ao medo que a alma, com quatro dentes, proporciona – a outredade essencial que assusta, que afasta -; enquanto que a segunda referência é à ideia de desejo: "Desnudo/ mi deseo se vuelve eufórico/ y enronquecen en sus ganas.// Desnudo/ Con tus frutos/ Te vienes y me tientas." (IDEM, p.28). Nesta passagem também podemos observar uma possível

intertextualidade com o poema "Desnuda" do poeta prêmio Nobel chileno, Pablo Neruda. Se no poema de Neruda é a mulher quem é descrita como objeto de desejo, no poema de Rupailaf o corpo feminino é sujeito de uma série de acontecimentos que no entanto, abrigam ao desnudo desejo e neste novo jogo de posicionamentos, a tentação não vem de dentro, mas do outro, deum outro relacionado ao ambiente masculino, como pode ser assinalado pela presença do chapéu.

O segundo poema de Rupailaif joga com a ideia de flagra: "Sacudir/ nos vieron.// Entrar y salir/ del fruto derramado". A referência às opositivas "entrar e sair" trazem consigo uma referência ao ato sexual e o fruto derramado não é qualquer fruto: "Partido en lo rojo y lo carnoso". No poema de Rupailaf a fruta que é devorada até que a medula da semente solta o suco tem notoriamente a conotação do gozo feminino no episódio sexual. Em seu poema elementos bíblicos como a intercepção de uma força divina está presente, assim como no texto bíblico: "Expulsarnos han/mas la maravilla nos irá por dentro/ sellando/ la humedad/ del vacío descubierto"; no entanto no desfecho existe a ideia de consciência e de incorporação da experiência, aquilo que justifica e valoriza a expulsão do paraíso. Relaciona-se com a ideia do devir, motivada pela vontade de saber, assinalando mais uma vez uma relação com a corporalidade.

Mapurbe e Seducción de los venenos são duas obras que falam a partir de temporalidades e corporalidades diferente, formando, num espectro mais amplo, a corporalidade da literatura mapuche contemporânea - profundamente comprometida com a descolonização do pensamento. Por caminhos diferentes, se estabelecem como um veneno capaz de atingir pela dosagem as estruturas coloniais das sociedades ocidentais.

Referências Bibliográficas

ANIÑIR, David. Mapurbe: venganza a la raíz. Santiago: Odiokracia, 2004.

CHIHUAILAF, Elicura; DEL CAMPO, Viviana. Entrevista. "Elicura Chihuailaf: En la oralitura habita una visión de mundo" *In* **Revista Aerea**, n.3; 03/2000, p. 49-59.

CHIHUAILAF, E. **Recado confidencial a los chilenos**. Ediciones LOM, Santiago, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural". In **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima: Latinoamericana Editores, n. 7-8, p. 7-21, segundo semestre de 1978.

CORNEJO POLAR, Antonio. Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELACP); Latinoamericana Editores, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1999.

GRAÚNA, G. Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil. Belo Horizonte, Mazza, 2013.

GIORGI, Gabriel. **Formas comunes**: animalidad, cultura, biopoticica. Ciudad Aut6noma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

MILANCA, J. **Xampurria**: somos del lof de los que no tienen lof. Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2015.

MORAGA, Fernanda. "A modo de prólogo - Corpografías deseantes: tejidos y fugas del lenguaje" *In*: **Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos**, Santiago, LOM Ediciones: 2013.

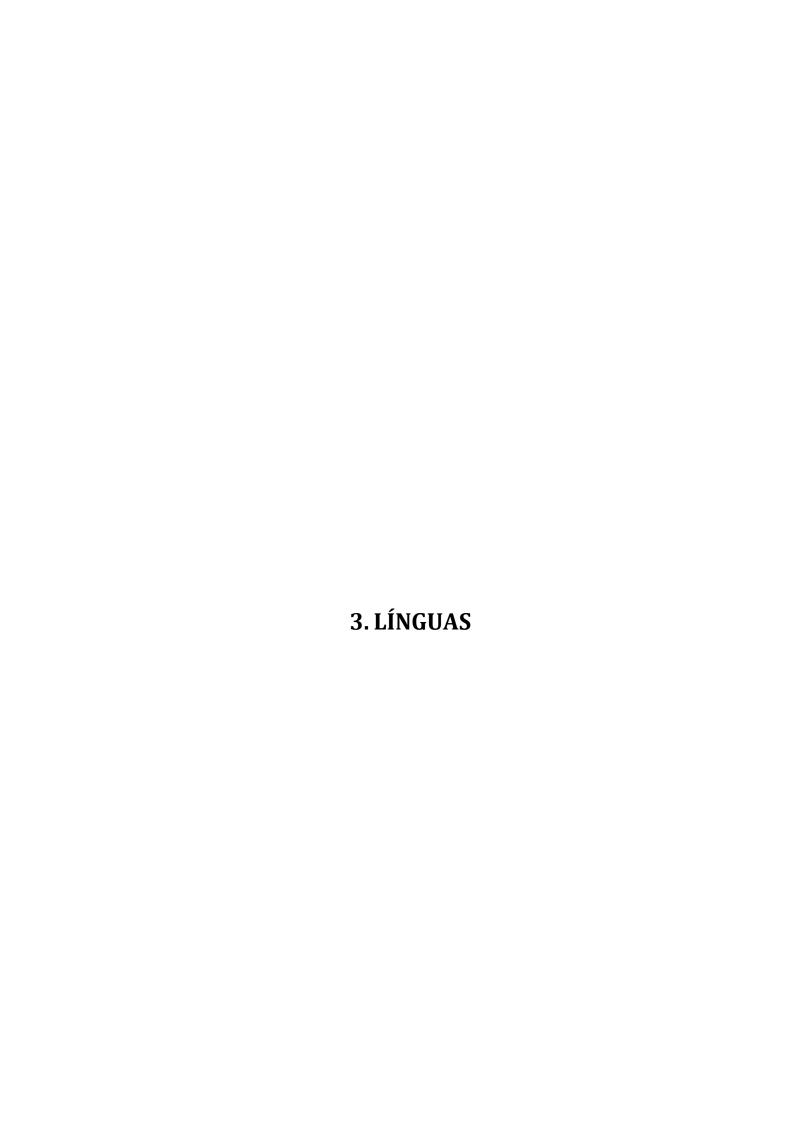
PERROT, Michelle. "O silêncio do Corpo das Mulheres". *In*. MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

QUIJANO, Anibal. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latin". *In*: Edgardo Lander (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

ROMERO, José Luis. **América Latina: as cidades e as ideias**. Rio de Janeito: Ed UFRJ, 2009.

Francisca Qilaqueo. **Mujer Mapuche. Historia, persistencia y continuidad**. Barcelona: Icaria, 2013.

RUPAILAIF, Roxana Miranda. **Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos**. Santiago: LOM Ediciones, *2*013.



Breves apuntes sobre historia, lengua y cultura sefardíes

José Alberto Miranda Poza*

1. Presentación

La diáspora del pueblo judío, afincado desde el siglo VIII en la Península Ibérica, y su posterior devenir – el de sus (nuestras) gentes, su (nuestra) lengua y su (nuestra) cultura, sus (nuestras) tradiciones – a raíz de la expulsión, decretada en el siglo XV, primero en Castilla y Aragón (1492) y poco más tarde en Navarra y Portugal, constituye, sin duda, uno más de los – tristes – episodios que jalonan la Historia de España, entendida así como **problema**. En efecto, se habla del **tema de España** cuando se alude a una visión preocupada de sus problemas, a un preguntarse: ¿qué es España? (TUSÓN; LÁZARO, 1980). Esta pregunta revela una conciencia crítica de la nacionalidad: Vicens-Vives (2012) llegó a afirmar que, entre las grandes naciones que surgieron en el Renacimiento, solo España se preguntó si realmente existía.

Esta situación, a la que ya aludimos en otros lugares (MIRANDA POZA, 2015, PEREIRA; MIRANDA POZA, 2015), no ha sido ajena, tampoco, al testimonio de personalidades históricas. Solo citaremos, a modo de ejemplo, dos que nos parecen singulares para nuestro propósito. Otto von Bismark, canciller alemán entre los años 1871 y 1890, llegó a afirmar: "Estoy firmemente convencido de que España es el país más fuerte del mundo. Lleva siglos queriendo destruirse a sí mismo y todavía no lo ha conseguido" (apud BOU BLANC, 2017, p. 14). Contemporáneamente, el académico, escritor y periodista Arturo Pérez Reverte se refería a la historia de España en estos términos en una entrevista concedida al diario La Razón:

Nadie que lea la historia de España puede hacerse ilusiones respecto a nuestro país. Leer historia siendo español produce amargura. Esa falta de respeto hacia nosotros es histórica. Esa vileza inquisitorial, basada en la envidia y en la mala fe, nos sigue

66

^{*} Doctor. Universidade Federal de Pernambuco. Email: ampoza@globo.com

marcando. Los españoles somos especialistas en suicidarnos históricamente. Eso me hace ser profundamente pesimista. (PÉREZ REVERTE, 2012, s.p.)

En las siguientes páginas intentamos ofrecer, de forma obligatoriamente resumida en función de las limitaciones espacio-temporales impuestas por la índole de esta publicación, una visión genérica – y, por ende, injusta por su brevedad y parca especificidad – que recoja las aportaciones más destacadas referidas a la historia de los sefardíes, sus avatares, la suerte, en fin, que siguió su cultura en el difícil y tortuoso contexto impuesto por la diáspora, así como algunos rasgos de su lengua y sus variantes, reflejo de tal historia conturbada.

2. Los sefardíes: la diáspora

La expulsión de los judíos de Castilla y Aragón por los Reyes Católicos en 1492, arrojó fuera de estos reinos a unos 100.000 judíos que se asentaron en: otros lugares de Europa (Italia, sur de Francia, sur de Portugal), en el Reino de Marruecos y en el Mediterráneo oriental (principalmente, en los territorios del Imperio Otomano). En 1497 fueron expulsados del Reino de Navarra. Tras el matrimonio de Manuel I de Portugal y la infanta Isabel de Castilla (1496), hija de los Reyes Católicos, fue decretada la expulsión de los judíos de Portugal, que primero fue enmascarada como conversión en 1497.

Los *cristãos novos* (**criptojudíos**), despectivamente llamados **marranos**, constituyeron el germen de comunidades sefarditas que posteriormente se asentaron en los Países Bajos, Inglaterra, Hamburgo, Ferrara y también en las colonias portuguesas y holandesas. Novinski (2008) da noticia de cómo el rey don Manuel autorizó que ciertos apellidos, usados exclusivamente por familias nobles, podrían otorgarse a los conversos judíos. Al adoptar tales apellidos como: Noronha, Meneses, Albuquerque, Almeida, Cunha, Pacheco, Vasconcelo, Melo, Silveira, Lima... los cristianos nuevos abrieron nuevas líneas genealógicas, y, durante siglos, mantuvieron el vínculo con sus raíces judías. Lo simbólico de los nombres de los marranos repite exactamente lo simbólico de la tradición portuguesa, y representa al mundo animal como Leon (león), Carneiro (oveja),

Lobo (lobo), Raposo (zorro), Coelho (conejo), o del mundo vegetal como Pinheiro (pino), Carvalho (roble), Pereira (peral), Oliveira (olivo); y a veces características físicas como Moreno (de piel oscura), Negro (negro), Branco (blanco), o características geográficas como Serra (sierra), Monte (monte), Rios (ríos), Vales (valles), y también herramientas y oficios.³

Un judío Español del siglo XVI, Yosef ha-Kohen relata el comienzo de la diáspora:

Se dispersaron por los cuatro extremos de la tierra. Salieron del puerto de Cartagena dieciséis grandes naves llenas de un rebaño de hombres, en un viernes, a 16 del mes de abril. Y al dejar las ciudades del rey, ¿qué hicieron? Se fueron donde el viento los guiaba para llegar a tierras de África, Asia, y a Grecia y a Turquía. Y allí habitaron hasta hoy. (ALVAR, 1972: s.p.).

En parecidos términos se expresaba Franco (1897: 37-38):

Les exilés se dispersèrent, on le sait, un peu partout le long du litoral de la Mer Méditerranée. Néanmoins, sur les 200.000 Israélites chassés impitoyablement de leur seconde patrie, pour ainsi parler, le plus grand nombre s'adressèrent au sultan Bajazet II, pour lui demander l'hospitalité [...] C'est ainsi que plusiers milliers de Juifs vinrent s'établir sur le territoire ottomanet y créer une sorte d'Espagne orientale.

3. Los sefardíes: la historia y la lengua

En el siglo VIII llegaron a la Península Ibérica junto con los musulmanes. **Hebreo** y **arameo** no sobrevivieron como lenguas habladas y solo el primero sobrevive como lengua de culto o sagrada en las sinagogas.

En la zona islámica de la Península Ibérica se daba una situación de bilingüismo. El **árabe**, que representaba la lengua oficial, al lado de las variedades peninsulares (**mozárabe**) en lo cotidiano. Zamora Vicente (1996: 15) así lo

³ Con todo, Alvar (2003: 79) relata otros referentes de la palabra **marrano**, casi por la misma época, recogidos en la crónica que del Emperador Carlos V redactó Fray Prudencio de Sandoval entre los años 1614 y 1618: "Los de la ciudad [de Nápoles] querían que se entendiese que ellos no tomaban las armas contra su rey, sino contra los malos ministros y así levantaron un estandarte con las armas imperiales sobre la torre mayor de San Lorenzo y de allí daban voces apellidando: **España, viva el Emperador y mueran los marranos**, que así llamaban a los españoles por afrentarles".

confirma cuando indica que, al lado de lengua de cultura y de la administración en el período que transcurre desde la invasión árabe en 711 hasta la reconquista de Granada en 1492, el habla románica del pueblo sometido, necesariamente arcaica y familiar, con escaso o nulo cultivo literario, fue absorbida paulatinamente por el poder de la reconquista. No obstante, Galmés de Fuentes (2007: 96) precisa y matiza lo expuesto por Zamora Vicente, distinguiendo un sentido estricto en la concepción del término –lo que nos llevaría a la definición ya expuesta: "lengua hablada exclusivamente por los cristianos de la España musulmana". Ahora bien, como la lengua romance, en el al-Andalus, no era exclusivamente practicada por las minorías cristianas, "el concepto **mozárabe** tiene que tener un significado más amplio", esto es, la variedad lingüística románica hablada en al-Andalus, especialmente hasta el siglo XI, no solo por los cristianos, sino también por los muladíes o conversos del Islam y también por la población judía que llegó durante la conquista.

Entre los siglos XI – XII los almorávides y almohades expulsan a los judíos fuera del territorio de dominio musulmán, lo que obliga a que los asentamientos judíos se localicen en tres focos principales: Toledo, Lisboa, Valencia (LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013: 11).

Solo a principios de 1212 volvieron a la actual región de Andalucía, al pairo de la Reconquista, asentándose de forma singular en dos centros socioculturales de primera magnitud: Córdoba y Sevilla. A partir de este momento surgirán figuras como Maimónides (1135-1204), rabino, teólogo judío, filósofo autor, entre otras muchas y destacadas obras de la *Guía de perplejos*. No mucho más tarde, otros personajes no menos renombrados, como Sem Tob (Carrión de los Condes, 1290-1369), a cuya contribución simpar responden obras como sus *Proverbios morales*, donde el autor recurre con naturalidad por igual a fuentes de la Biblia y de la tradición talmúdica. Dedicada al rey Pedro I de Castilla, fue el Marqués de Santillana quien en el siglo XV bautizó así esta obra, también conocida como *Consejos y documentos al rey don Pedro, Sermón de glosas de sabios y Glosas de sabiduría*. Se trata de la primera muestra de poesía gnómica de España. Son 686 estrofas en cuartetas, compuestas por heptasílabos al modo de la poesía rabínica. Es un poema unitario, con cierto sabor oriental y un pesimismo melancólico expresado con la concisión que corresponde a la austera personalidad de su autor.

El judío Sem Tob eligió la lógica de contradicciones para su reflexión moral, exponiendo su propia concepción del mundo (cambiante, oscuro y enigmático) y del hombre (origen de sus propios males), con Dios por encima de ambos, todo ello impregnado de un profundo relativismo.

No debe olvidarse, en este mismo punto, la importancia de los judíos cultos en la traducción al romance, al **castellano "drecho"** –a pesar de las reservas vertidas por Cárdenas (1992) a propósito del término y del concepto que encierra-4, de textos árabes y griegos (cultura oriental vertida a Occidente), que culminará en la época de Alfonso X el Sabio (siglo XIII) con la Escuela de traductores de Toledo.

La expresión **castellano drecho**, acuñada precisamente en un texto alfonsí (el prólogo al *Libro de la Ochaua Espera*), no tuvo después curso corriente en la vida de la lengua. Sin embargo, como afirma Cano Aguilar (1985: 287), como nombre propio de un cierto ideal lingüístico en un momento de la historia ha tenido un cierto grado de aceptación: "con él se designa la forma superior de lengua castellana que el Rey Sabio y sus colaboradores querían plasmar en sus escritos, manifestación y proyecto a la vez de una lengua depurada".

Antes de su expulsión, los judíos hablaban romance (castellano) con algunas especificidades culturales (NIEWĘGLOWSA, 2010: 8). Solo a modo de ejemplo, recogemos los aportados por (DÍAZ-MAS, 2006): **Dyo** por Dios –pues la –s" final provocaba ciertas reminiscencias a un hipotético plural (SEPHIHA, 1990: 170-174)–, **alhad**, palabra de origen árabe, para indicar el 'domingo' cristiano o **meldar**, como sinónimo de 'orar', 'leer textos religiosos' y, más tarde, simplemente 'leer' (SCHIEMBEIN, 2006: 78). Cuando fueron expulsados, se instalaron principalmente –como ya hemos anticipado más arriba– en las tierras sometidas al Imperio Otomano. Expandieron su idioma entre otras comunidades judías, en cierto modo, los **castellanizaban:** 6 en Turquía (Constantinopla, Esmirna), en

4

⁴ "Si por "castellano drecho" se entiende un castellano apropiado, "apropiado" tendría que entenderse como "directo" y "sin ambigüedad" (CÁRDENAS, 1992: 158). Cano Aguilar (1985: 306), por su parte, matiza la denominación en otros términos: "[se trató] de un nuevo intento integrativo externo al propio castellano e interno [de reconstrucción de la lengua en su expansión interna]. A pesar de reconocer la generosidad con que Alfonso X dejaba entrar dialectalismos en las obras que dirigidas y revisadas por él, el castellano, como tal lengua, acabó imponiendo un criterio mucho más selectivo".

⁵ "Chose étrange! loin de nourrir des sentiments haineuex pour cette cruelle patrie qui les avait si láchement chassés, ils transportèrent partout où ils allèrent, en Turquie dans l'Europe, en Syrie, en Palestine ou en Egypte, etc., la civilisation espagnole et surtout la langue espagnole, qui devint au

Grecia (Salónica, Isla de Rodas), en Bulgaria (Sofía), en Bosnia (Sarajevo), en Rumanía (Bucarest), en Macedonia: Skopje. La variedad histórica en gran parte meridional se irá enriqueciendo con elementos de las lenguas en contacto, especialmente el turco.

Con todo, Zamora Vicente (1996: 350) precisa que aquellos judíos portugueses que permanecieron fieles a su fe, hacia 1593 vinieron a establecerse en Amsterdam, donde se desarrolló una floreciente colonia. "Entre estos, el bilingüismo era corriente, pero el portugués terminó por hacerse la lengua dominante, ya que los portugueses constituían el mayor número de los colonos y los españoles estaban ya familiarizados con la lengua portuguesa por el previo período de destierro en Portugal".

Hasta el siglo XVII aproximadamente, el español de los viajeros que llegaban era apreciado como si fuese el mismo. Solo después comenzaron a hacerse perceptibles las diferencias: "el español de los judíos", el "judeoespañol". Gonzalo de Illescas (1521-1564), religioso que fue secretario de Alonso de Aragón, embajador en Venecia, explica in situ la realidad lingüística de los sefardíes, más de 50 años después de su expulsión:

Llevaron de acá nuestra lengua y todavía la guardan y usan de la buena gana; y es cierto que en las ciudades de Salónika, Constantinopla, Alexandría y el Cairo y en otras ciudades de contratación y en Venecia no compran, ni negocian en otra lengua sino en español. Y yo conocí en Venecia hartos judíos de Salónika que hablaban castellano, con ser bien mozos, tan bien o mejor que yo (apud FRANCO: 1897: 39).

Por su parte, Sephiha (1990) cuenta cómo se producía una cierta identificación (identidad) externa entre lo judío y lo español. Cuando los turcos musulmanes avistaban un vapor español gritaban "¡un vapor judío!" (apud NIEWEGLOWSA, 2010: 9).

A partir del XVIII, el desarrollo del **djudezmo** fue intenso, porque muchos judíos se instalaron en la burguesía. Entre 1870 y 1930 la prensa diaria sefardí llegó a contar con 300 periódicos.

seizième siècle la langue universelle, gràce aux découvertes et aux conquêtes faites par les espagnols" (FRANCO, 1897: 39).

En el siglo XIX, Nieweglowsa (2010) relata cómo se produjo la occidentalización de lo que fuera el Imperio Otomano: comenzaron a proliferar, al albor del nuevo prestigio así establecido, escuelas extranjeras, escuelas principalmente francesas e italianas. Riaño (1998: 243) lo reafirma con estas palabras: "En el área de asentamiento sefardí turco-balcánica tuvo lugar el triunfo de las escuelas europeas, más concretamente de las escuelas francesas de la 'Alliance Israélite Universelle' y de las italianas de Dante Alighieri'". Entonces, se entendió que el judeoespañol era una lengua **deteriorada** y comenzaron a implantarse escuelas con enseñanza del francés: se llegó por estos caminos al desarrollo de una lengua mixta, a la que Sephiha (1976) denominó **jdudéo-fragnol.**

Este **neojudeoespañol** o **neoladino** se caracterizó, por tanto, por una afluencia extremadamente abundante de palabras francesas (y también italianas) de la más diversa índole –ejemplos de Riaño (1998: 243)–: **jurnal** 'periódico', **rolo** 'papel', **adié** 'adiós', **suaré** 'fiesta, guateque' (provenientes del francés); **comedia, socetá** 'sociedad' (provenientes del italiano) La desintegración del Imperio Otomano, coadyuvó, por un lado al derrumbamiento de la vida tradicional sefardí, y, por otro, a la creación de **nuevas realidades nacionales** (lenguas). En Salónica, en 1912, la comunidad es obligada a usar el **neogriego**.

En 1917, incendio, 10 mil familias sin abrigo y quema de la mitad de las sinagogas. Surge, en ese contexto adverso, de nuevo, el antisemitismo, no solo en Salónica, sino en otros países europeos occidentales como Hungría o Rumanía, proceso inicial que explica las consecuencias posteriores: "En Rumanía el régimen filo-nazi no dudó en prestar su colaboración a los nazis para la deportación de los judíos. Se calcula en unas veinte mil personas el número de sefardíes rumanos de los que sólo sobrevivieron cinco mil" (SANTA PUCHE, 2003: s.p.). Y de nuevo, la diáspora: sobre todo, cabe destacar ahora el camino que trazaron hacia las dos Américas. La mayoría acabará abandonando el judeoespañol para incorporarse mejor a los nuevos entornos: integración.

Y después... la Segunda Guerra Mundial, el **Exterminio nazi**. En 5 años, el judeoespañol perdió el 90% de sus hablantes" (NIEWĘGLOWSA, 2010). "En Salónica, "en 1945, vivían solo 1.240 judíos sefardíes, el 2,2% que cuatro años antes" (SANTA PUCHE, 2003: s.p.). "La *shoah* –término hebreo para referirse al

Holocausto- supuso la muerte para miles de sefardíes" (LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013, p. 15).

4. El judeoespañol: una lengua en el exilio

Siguiendo en lo esencial los trabajos de Niewęglowsa (2010), Sephiha (2007) y Hassán (1995), la primera de ellos rememora la cita de Miguel de Unamuno cuando se refería, en los siguientes términos, al judeoespañol en su obra *Españoles sin patria y la raza sefardí*:

¡Qué ecos de pasados días, qué antiguas frescuras, qué remembranzas de mocedad no nos trae esa habla española, de tan dulces cadencias, de los judíos españoles de Oriente! En esa habla tenemos un reflejo de nuestro viejo y robusto romance. Para ellos, para los judíos, ha sido **la lengua de recuerdos.** Y así no se ha bastardeado en las torpezas de la burocracia, ni en las mentiras del parlamentarismo, ni en las ligerezas de la prensa. Ha sido una lengua doméstica (...) **el hablarla era un consuelo.** (UNAMUNO, 1905: 104-105) [El subrayado es nuestro].

En efecto, lingüísticamente, como intuía Unamuno, se trata de una lengua **no regulada**, en ningún momento, por (a pesar de) los avatares históricos. El primer problema teórico viene de la mano de las **múltiples denominaciones** de que ha sido objeto, si bien no todo quiere decir lo mismo.

4.1 Judeoespañol

Tal denominación hace alusión tanto a su génesis, de base indiscutiblemente hispánica como a la natural y constante hebraización. La denominación puede decirse que posee un carácter técnico y, en la práctica, viene a funcionar como una especie de de paraguas que engloba todas las otras denominaciones, que responden a matices específicos que las justifican.

4. 2 Espanyol / Espanyoliko

Se trata de la denominación más habitual que utilizan los sefardíes para referirse a su lengua. Con todo, a lo largo de los siglos, los propios hablantes fueron utilizando otras denominaciones, entre las cuales, Niewęglowsa (2010) menciona: djidio (GARCÍA MORENO, 2010), djudio, djudezmo (GARCÍA MORENO, 2010) espanyolit o spanyolit (LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2013), kastiyano viejo, ekseris romeka, sepharadit, yahudije, musevije, restringidas, cada una de ellas, a comunidades sefardíes, localizadas en diferentes entornos y que en la actualidad han dejado de existir. En efecto, todas estas variaciones en la denominación se explican por el histórico oficio de mercader, común a muchos sefardíes. Entonces, el nombre venía a corresponderse con el lugar de arribo (CHEREM LANIADO, 2007: 43): djudezmo (Grecia), spanyolit (Palestina), espanyoliko (región de los Balcanes), yahudije (Turquía).

4.3 Sefardí

Los judíos españoles llamaban a su patria, España, en hebreo **Sefarad**. El término se refería (refiere) tanto a la lengua, como a los hablantes, descendientes de los judíos españoles expulsados en el siglo XV.

Es este el otro gran término que también es utilizado entre los investigadores. A veces, presenta un plural **los sefardim**, derivado de **sefard-+-im** (donde la forma sufijal **-im** representa el morfema de masculino plural en hebreo). Esta peculiar forma se debe a un "proceso de contagio" en el elevado grado de creatividad que alcanzaron estos judíos a la hora de dar vida a un vocabulario propio vinculado a la lengua que ellos más conocían: el romance. Así, "se puede señalar la presencia de vocablos mixtos, logrados con lexemas castellanos, a los que se aplicaron sufijos turcos o hebreos: **ladrón + -im (suf. masc. pl. heb.) = ladronim** 'ladrones'" (RIAÑO, 1998: 239).

Y, de nuevo, nos vemos obligados a hablar de historia (de España) y de literatura (intertextualidad), cuestión esta que, a otros propósitos, no ha sido ajena a la crítica (SOSA-VELASCO, 2007). A propósito de **Sefarad** (entendida en su interpretación 'España'), nos parece pertinente, rescatar, aquí y ahora, un breve capítulo de cultura y literatura catalanas, centrado en la figura de Salvador Espriu (1913-1985), poeta catalán, reconocido símbolo de la lucha antifranquista –otro de

los tristes períodos transcurridos en la Historia de España. En su obra *La pell de brau* (1960) se refiere **a[l problema de] España**, a la que evoca, invoca y apela precisamente a través del vocativo **Sepharad**.

XLVI

A vegades és necessari i forçós⁶ que un home mori per un poble, però mai no ha de morir tot un poble per un home sol: recorda sempre això, Sepharad. Fes que siguin segurs els ponts del diàleg i mira de comprendre i estimar les raons i les parles diverses dels teus fills. Que la pluja caigui a poc a poc en els sembrats i l'aire passi com una estesa mà suau i molt benigna damunt els amples camps. Que **Sepharad** visqui eternament en l'ordre i en la pau, en el treball en la difícil i merescuda llibertat. (ESPRIU, 2008: XII, 150) [El subrayado es nuestro]

4.4 Ladino

Se trata de uma denominación problemática, por la polisemia que el término encierra (NIEWEGLOWSA, 2010:4). Antiguamente, equivalía a decir tanto como "traducido" (proveniente de la forma < enladinar, ladinar 'traducir'): "ladinar, ande nosotros es solo "hacer la traducción española de la Biblia". Nosotros mesmos, el pueblo, llaman a nuestro idioma simplecemente español" (apud LLEAL, 2013: 1147). En efecto, para adoctrinar al pueblo que ya no entendía hebreo debido a la diáspora, los rabinos traducían literalmente, palabra por palabra, los textos bíblicos a la lengua efectivamente hablada por todos. Resultado: un español con sintaxis hebrea. Alvar (2007a: 343) lo aclara definitivamente:

_

⁶ "Alguna vez es necesario y forzoso / que un hombre muera por un pueblo / pero nunca ha de morir un pueblo entero / por solo un hombre: / recuerda siempre esto: **Sepharad**. / Haz que sean seguros los puentes del diálogo / y busca comprender y estimar / la razón y las hablas diversas de tus hijos. / Que la lluvia caiga poco a poco en los sembrados / y el aire pase como una suave mano / extendida y benigna sobre los anchos campos. / Que **Sepharad** viva eternamente / en el orden y en la paz, en el trabajo, / en la difícil y merecida / libertad" (ESPRIU, 1968: 151). [El subrayado es nuestro]

El adjetivo **latino** evolucionó a **ladino** en español. [...] Evidentemente, **latinus** es un adjetivo derivado de **Latius**, 'lo que es propio, pertenece, aparenta o parece propio del Latio`. Y así, en español, **ladino** pasó a ser 'derivado del latín`. El término **ladino** como 'juedeo-español`, aunque no generalizado, se ha extendido abusivamente. Modernamente, la documentación antigua acredita que **ladino** es, lisa y llanamente, la 'lengua en la que se escribían los textos religiosos`. [...] Que el **ladino** es español no ofrece la menor duda [...] pero quiero señalar un hecho básico, que es fundamental: el **ladino** no ha sido nunca una lengua hablada.

La *Biblia* de Ferrara (1553) es el vivo ejemplo de este proceso. Además de tener un puesto de honor en la lucha por prestigiar a la lengua vulgar, se trata, en fin, de la creación de un llamado idioma-calco convertido así en lengua litúrgica. Al lado de esta lengua-calco existía el idioma hablado (variante del español vernáculo), con el que no debe confundirse, como advertía Alvar. Subyacía en la época, un no menor problema de la teoría general de la traducción. De hecho, entre el 18 y el 20 de febrero de 1552 tres miembros del Concilio de Trento dirigieron sendas cartas al duque de Ferrara manifestándole su alarma por la noticia que habían recibido según la cual en la traducción convergían intereses de **protestantes** y **marranos**: "en Ferrara se estampa una *Biblia* en lengua española a instancias de un judío fugitivo" (ALVAR, 2007a: 346). Por ello, hubo interferencias de la versión latina, en especial, de la *Vulgata*.

En cualquier caso, asistimos a una tradición que intenta crear una lengua sacralizada, válida para unos fines, pero separada de los usos cotidianos. De donde, no faltan testimonios que reprueban este tipo de creación. Así, en el siglo XVI, Yosseph Franco Serrano, profesor de lengua hebrea, atacó el proceder ferrarense y, por ende, la creación de esta lengua destinada exclusivamente a la liturgia:

Por quanto unos traduxeron los Santos Libros en lengua Española, palabra por palabra del Hebreo, pensando hazer con ello más fácil la inteligencia de sus expresiones y conceptos, y los obscurecieron de manera que no es posible al Proffesor de los Divinos estudios dar a entender por ella el real intento de la divina palabra en algunos casos, por hazer sentido differente en extremo, y opuesto tal vez a lo que exprime el Hebreo. (*apud* ALVAR, 2007a: 348).

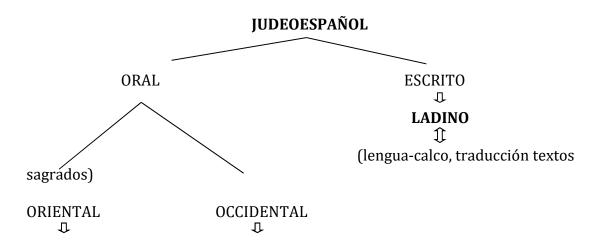
La supuesta polisemia del término **ladino**, se debe a la modalidad oral, derivada del romance hablado por los sefardíes antes de la diáspora y más tarde enriquecido con reminiscencias del propio hebreo y de las lenguas autóctonas de

los lugares donde arribaron y se establecieron. Es esta la concepción a la que Alvar denominaba más arriba como abusiva, pues **ladino** solo puede ser concebido como lengua escrita para fines litúrgicos y no hablada. Con todo, **ladino** se volvió sinónimo de idioma hablado con dos modalidades, oral y escrita (siendo esta última litúrgica), a decir de Hassán (1995): una sola lengua con diferentes variantes estilísticas, pues, en el fondo, no todo lo escrito es litúrgico y la escritura refleja, por lo tanto, la lengua efectivamente hablada. Más adelante volveremos al problema que plantea la escritura en sí.

4. 5 Haketiya

Se trata del judeoespañol hablado en el norte de Marruecos. Junto a ella, coexisten otras denominaciones, variantes de este término: jaquetía, haketiya, (el, la) hakitía, haketia, jaketía. Ninguno de ellos ha acabado triunfando sobre otros. El término haketiya proviene del verbo árabe ḥaka 'conversar, hablar, decir': "El habla de los judíos marroquíes se llama jaketía, cuyo incierto origen puede ser el árabe hekaia o hakaita 'dicho agudo'. Cualquiera que fuera su origen, esta lengua sirvió de instrumento de comunicación durante siglos" (ALVAR, 2007b: 372).

De esta forma, siguiendo algunos de los postulados descritos por Scheimbein (2006: 75-82), a partir de la "hipótese da existencia de uma língua judaica na Hispânia Medieval", intentamos ahora ofrecer, a modo de simple esquema, una visión panorámica del conjunto dialectal del **judeoespañol**, a lo largo de la historia, a partir de las dos modalidades aducidas, la oral y la escrita:



DJUDEZMO
Países Bajos | Marruecos
Italia
Península Balcánica (antiguos
Imperio Otomano judíos sefardíes)
Israel | (en la actualidad)
Países Balcánicos

Fuente: Elaboración propia

5. La lengua a grandes rasgos

Por todo lo dicho anteriormente, el judeoespañol, considerado en su conjunto se articula como un complejo dialectal fruto de su conturbada historia, cuyos rasgos fundamentales serían: Arcaísmo (tradición)⁷: "la breve historia de los sefardíes de la península Balcánica, cuya particularidad fundamental es el aislamiento total de la patria lejana, explica en buena parte las características del judeo-español, variante del español generalmente arcaica" (SALA, 2007: 361); falta de presión estandarizante (LYONS, 1984); mezclas dialectales consecuencia de la diáspora y de la posterior falta de contacto entre sí, elementos no hispánicos, consecuencia de todo lo anterior. En efecto, al lado de la inequívoca presencia del arcaísmo, particular seña de identidad del juedeoespañol es también su carácter de lengua de fusión, lengua que combina materiales muy diversos. En especial, más que del momento correspondiente a la época de orígenes, Riaño (1998: 241) se refiere a fuentes lingüísticas nuevas, con la que los judíos entraron en contacto tras la expulsión de España: "árabe norteafricano, turco, lenguas balcánicas (griego, búlgaro, rumano, serbocroata) y europeas, llamadas de cultura, como el francés y el italiano, que los sefardíes estudiaron en las escuelas".

Una nota (formal) sobre la escritura. El **ladino**, lengua-calco, tuvo una tendencia a seguir utilizando los caracteres hebreos en la traducción: **aljamía** o **escritura aljamiada** (esto ocurría en textos árabes también). A**l-hamia** proviene del árabe 'lengua extranjera'. Aunque los sefardíes no sabían la lengua, eran

_

⁷ "El español que los emigrados llevaban era el de finales del siglo XVI. La secular separación ha provocado el mantenimiento de los rasgos fonéticos esenciales de ese español antiguo, que han permanecido con claridad hasta nuestros días" (ZAMORA VICENTE, 1996: 351) [El subrayado es nuestro].

capaces de identificar los signos (leerlo). Desapareció en 1928, cuando el presidente turco Atatürk decretó reemplazar la grafía árabe por la latina en el turco, lo que siguieron los sefardíes en sus textos (LLEAL, 2013: 1145). La inexistencia de una norma unitaria acentuó las diferencias dialectales y contribuyó a la aparición de valoraciones negativas hacia la propia modalidad. Así, en el manifiesto publicado en el periódico *El progreso*, en enero de 1900, se señala:

El lenguaje que nosotros aprovechamos contiene grande abundancia de yerros y faltas [...] Este jargón que no vale ni por ciencias, ni por literatura, ni menos por darnos á entender y explicarnos entre nosotros ni con el mundo, esta lengua sin reglas es indigna de hombres adelantados y deseosos de cultura. (*apud* LLEAL, 2013: 1145)

De la misma forma, se desarrolló en la Península una literatura **aljamiado-morisca** (GALMÉS DE FUENTES, 2007: 111), "producto de una minoría hispanófona que, en general, había olvidado el árabe, por lo que sintió la necesidad de verter en lengua española para mantener viva su identidad".

Muchos han querido ver en la concepción de **ladino** la lengua en la que se escribían los textos religiosos. Autores como Amado Alonso apostillaban, según Alvar (2007a: 343), que siempre en caracteres **raxí**, pero esta explicación es inexacta: **ladino** tiene que ver solo con la lengua y no con la forma de escribirla. De hecho, la *Biblia* de Constantinopla (1547) tiene transcrito el español en caracteres cuadrados, pero no es **raxí**.

5.1 Fonética e ortografía

Por lo que respecta a la escritura latina del judeoespañol, resulta imposible analizarla como unidad, precisamente por no pocas de las cosas antes apuntadas, que pueden resumirse en una: ausencia de cualquier norma común para todas las variedades regionales, consecuencia de la diáspora y el aislamiento con relación al origen.

Para establecer criterios y nortes en el breve apartado que ahora iniciamos, conviene recordar que, hace ya algún tiempo, a otro(s) propósito(s), y en otros lugares (MIRANDA POZA, 1992, 1994; MIRANDA POZA; COSTA, 2008),

recordábamos, al hilo de lo expuesto, entre otros, por autores como Alarcos Llorach (1965), Pei (1966), Contreras (1983), Hockett (1971) o Hammarström (1974), la necesidad de postular una disciplina –cuya denominación, en función de tal o cual autor, variaría: **grafemática**, **grafonomía**, **grafémica**–, que se ocupara de las relaciones entre el sistema de los signos gráficos que conforman la escritura y los sistemas de sonidos efectivamente producidos por los hablantes, representados por la primera. También allí dábamos cuenta, siguiendo, en esencia, las aportaciones de Hammarström (1974) y Contreras (1983) de dos formas de abordaje de tales contenidos, la conclusión de Alarcos Llorach (1965:41): "Analizar la escritura como un sistema autónomo [...] o describir las letras en su dependencia con el lenguaje hablado".

Enmarcado en la segunda de las propuestas mencionadas, Salvador Plans (2000) ofrece algunas pautas comunes gráficas, que serán las que, a rasgos generales, reproduciremos muy resumidamente más abajo, siguiendo a Niewęglowsa (2010: 14-15). Ahora bien, el propio Salvador Plans llama la atención de un hecho nada desdeñable: para el establecimiento de tales correspondencias, antes, debería haber una supuesta ¿ortografía?, cuestión esta que se desprende, a su vez, de las palabras de Pascual Recuero (1988: 16): "[esta, la ortografía] supone el verdadero caballo de batalla del ladino en sus múltiples intentos por matizar con claridad la pronunciación que correspondía al lenguaje de los textos".

A pesar de estas dificultades, podemos llamar la atención sobre las correspondencias que siguen: 1) Falta de acento gráfico. 2) Variación en la representación de los diptongos: **Turkia, Turkiya.** 3) El fonema del castellano medieval palatal fricativo sordo, /ʃ/, puede ser representado: ch (Francia), ş (Turquía), sh (Israel). 4) El fonema del español actual palatal, africado, sordo, /ʧ/, aparece representado como: tch (Francia), ch (Israel), ç (Turquía). 5) No se usan por lo general: q, w, c gráficas (salvo en algunos nombres propios). 6) Para el sonido velar sordo /k/: casi siempre la representación se produce a través de la letra k, nunca c. 7) Todo djudezmo es seseante, no se da, por tanto, la realización interdental: $/\theta/ \rightarrow \emptyset$. 8) La grafía x es reemplazada por ks, con la excepción de algunas palabras como: **exodus, exilio.** 9) La grafía j representa /ʒ/ y no el sonido velar /x/ como en la ortografía actual del español. 10) El dígrafo dj representa /dʒ/ y la z gráfica /z/.

5.2 Léxico

Siguiendo fundamentalmente a Riaño (1998: 241-244) y Niewęglowsa (2010: 16-18), podemos establecer tres elementos esenciales como característicos del léxico del judeoespañol a lo largo de su historia:

5.2.1 Base hispánica

Arcaísmos medievales de varios dialectos peninsulares de la época: catalán, aragonés, gallego, portugués: **agora, ansina, ainda, ferrojento, trokar, topar** ('encontrar'), **kaler** ('ser necesario'), **mego** ('brujo').

Elementos innovadores derivados de cinco siglos de diáspora e incomunicación. En ese sentido, como ya ha sido advertido, el judeoespañol no es solo un armario medieval. Fenómenos como el yeísmo (**yevar**) y analogías morfológicas desconocidas en la lengua española, representan un buen ejemplo de todo ello: **idealisto, patrioto, fiela, hipócrito, jóvenas**.

5.2.2 Elementos mixtos

Palabras castellanas con sufijos extranjeros: **delantier** (**delante** + -ier, francés) 'frente'. Lexemas extranjeros adaptados al judeoespañol: **hebraísmos** hispanizados: malsin 'agravio' > malsinar 'calumniar'; turquismos: batak 'lodo' > embatakar 'ensuciar'; helenismos: pisma 'obstáculo' > pismear 'obstaculizar'; italianismos: valuta 'valor' > valutoso 'valioso'; galicismos: s'amuser 'divertirse' > amusarse 'divertirse'.

5.2.3 Lo extrahispánico

Encontramos en este apartado, de forma necesariamente resumida, léxico proveniente del **hebreo** ya presente antes incluso de la diáspora: **berenja** 'bendición', **tefila** 'oración'. Léxico procedente del griego: **meldar** 'leer' (< **meletáo**), **papu** 'abuelo' (< **pappós**). El turco dejó su huella en palabras como: **bakal** 'tienda de comestibles', **kolay** 'fácil', **ama** 'pero'. Las lenguas balcánicas (búlgaro, serbocroata) propiciaron formas como: **polk** 'regimiento', **doskel**

'profesor`. El inglés, en fin, actualmente, enriquece la lengua viva con préstamos como: **komputadora**, **sitio** o **link**.

6. De los silencios...

"Han hecho falta años de incomprensión para conseguir entender su voz y, así, pudimos saber que ellos eran los españoles del éxodo (y del llanto)" (ALVAR, 2003: 16). Se descubrió entonces un orbe inmenso de literatura litúrgica y/o tradicional que aún se imprime en nuestra lengua o se canta en las casas sefardíes. El silencio y la incomprensión fueron tercos. En 1859 se decide la intervención militar de España en Marruecos. Pedro Antonio de Alarcón fue como soldado y corresponsal (*Diario de un testigo...,* 1859). Su antisemitismo le hizo caer en alegatos insostenibles.

Las puertas de Tetuán fueron abiertas por sefardíes al regimiento de Zaragoza. Y el primer acercamiento se hace por la voz (ALARCÓN, 1859: 188):

¿Quién está ahí?, preguntaban nuestros soldados Somos judíos, somos amigos, respondían voces en español a través de las serradas tablas

Por la voz y por las voces que "gritaban en castellano aquellas gentes, pero con un acento peculiar, enteramente distinto al de todas nuestras provincias", Alarcón (1859: 192) no quiso entender: "Al principio creí que aquellas palabras españolas las habían aprendido en la víspera para adularnos [...], solo luego supe que era su **habla habitual**" [el subrayado es nuestro]. Aquellos judíos con dos patrias se identificaban con la patria tradicional **a través de la lengua**. Volvía a ser la lengua el instrumento de comunicación e identificación.

Un día en Bucarest, en 1959, el profesor Alvar relata que tuvo la ocasión de emocionarse hablando en español con hombres y mujeres que lo miraban atónitos: "¿Español de Castía?". Frente a la biblioteca pública de Santa Bárbara, en 1952, había una tienda de flores. El vendedor le recomendaba algo en su/nuestra lengua: "¿De dónde es usted? – le pregunto. De Salónica" (ALVAR, 1972: s.p.).

Bénichou (1944: 58) achacó al aislamiento Oriente-Occidente, la falta de conocimiento y, al mismo tiempo, la ignorancia del fenómeno sefardí en España: "[ya] en los siglos XVII y XVIII el Oriente aparece completamente aislado, y su tradición cortada de España desde entonces hasta hoy".

7 ... al "descubrimiento"

No extraña, en este contexto, la noticia ejemplar que indica ignorancia a la vez que afán de conocer (MACHADO Y ÁLVAREZ, 1883: 334):

Según una carta recibida por nuestro querido amigo Demófilo [Antonio Machado y Álvarez, padre de los poetas Antonio y Manuel Machado], sabemos que existen en Smirna, Salónica, Constantinopla y Viena varios periódicos escritos por judíos españoles y portugueses, en lengua española ,con caracteres hebraicos, unos, y otros latinos.

Este "descubrimiento" se comenta por parte de Machado y Álvarez en *El folk-lore andaluz* I (1883: 334)

El idioma español ha recibido en dichos puntos notables modificaciones interesantísimas para los que se dedican al estudio de la Filología y la Fonética [...] De suponer es también que los que han sabido conservar en parte, durante tantos años, la rica habla de Cervantes, conserven también numerosas tradiciones de la época de su expulsión de nuestro suelo, que serán importantísimas para Portugal y España.

Después del "descubrimiento" llegarán nuevas informaciones acerca de las tradiciones de la época de la expulsión en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (ALVAR, 2003: 59). El mismo autor cita que, a partir de este momento, aparecen obras y versiones de obras relacionadas con la lengua y la cultura sefardíes. Basten aquí, a modo de ejemplo, la versión del *Romance de Virgilio*, transcrita en Bucarest por Haim Bejaran, o la *Antología de líricos*, de Menéndez Pelayo, en la que se generaliza la transmisión de la literatura sefardí de Oriente. Los diez primeros romances de dicha antología fueron recogidos en Constantinopla por Carlos Coello y Pacheco.

8. La pervivencia de la tradición

En la calle Caridad, de Tetuán, nº 14, junto a la sinagoga, una abuela llora la muerte de su hijo: "Lo veo muerto, es mi hiyo. Mal grado lo llevo el Dio" (ALVAR, 2003: 18). "Malogrado" es el hombre que muere antes de tiempo, como, por ejemplo, quien no logró casarse o quien deja niños de corta edad. Una vez repuesta, la señora siguió cantando:

Malato está el fijo del rey malato que no salvaba, siete dotores lo miran los mejores de Granada. Siete suben, siete bajan ninguno le face nada ainda manca de venir el de la barba envellutada.

Este romance se cantó a la muerte del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos. Aquella viejecita que lloraba en Tetuán, en los años 50, estaba evocando a su hijo con aquel malogrado príncipe:

El dialectólogo transcribía, los hombres cruzaban por el cuarto, era un cuadro, **un espléndido cuadro de literatura española:** era ni más ni menos que nuestra tradición, la nuestra, **la que los cristianos y judíos labramos juntos y aprendimos de la misma manera**" (ALVAR, 2003: 18).

Pero la tradición también padece y el siglo XX ha sido de tristezas para nuestros sefardíes. En 1997, el propio Alvar viajó a la Isla de Rodas. El holocausto de sus gentes significó **el holocausto de nuestra tradición más arcaica: morían modalidades lingüísticas del español preclásico y desaparecían romances y canciones** que habían proseguido y en la Península habíamos olvidado. Lo mismo en Ferrara: el exterminio judío acabó con la tradición.

A pesar de todo ello, nuevos investigadores intentan adentrarse en la memoria de estas gentes, que es la nuestra. En una miscelánea organizada por Grunwald; Hammerschmidt; Nilsson (2004), se recogen las anotaciones de Atero

Burgos y Vázquez Nieto, que responden al título "Pasé por la morería", encuesta realizada por las autoras en 1995 en Marruecos.

Allí relatan cómo un funcionario del consulado, Batista, les presentó a su esposa, Rosario Nieto, quien les cantó con mimo de abolengo algunos romances y cuentos, cuyo **repertorio sefardita, que recordaba haber escuchado de niña,** era el más valioso:

El cristiano celoso

Señores, voy a contar una historia que pasó, una infeliz hebrea querida de un español.
Él la trataba de amores....
- Si te veo hablar con otro te partiré el corazón
La hebrea tuvo miedo y al cónsul se lo contó
Y el cónsul le dijo:
- Si hablas con esa hebrea...
Le partió el corazón
Ella murió a la una y el caballero a las dos.

(ATERO BURGOS; VÁZQUEZ NIETO, 2004: 155)

El repertorio no acaba aquí, pues las investigadoras clasifican las historias halladas en función de la comunidad –léase, identidad cultural– en la que fueron encontradas y a las que pertenecen sus informantes. El resultado, como veremos un poco más abajo, puede llegar a sorprendernos y dará pie a nuestras conclusiones. Pero antes, detengámonos en las variantes que ofrece un mismo tema de romancero. Evocamos con nuestras palabras el **Romance de Amnón y Tamar**, al que Alvar (2003: 125-202) dedica un extensísimo y documentado capítulo de casi cien páginas. Primero, veamos las variantes que presentaba en 1995 en las comunidades marroquíes según los datos hallados por ATERO BURGOS; VÁZQUEZ NIETO (2004: 144; 154-155):

COMUNIDAD ESPAÑOLA

"Tamar" El rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba. Se enamoró de Ultrasmar que era su hermana.

COMUNIDAD SEFARDÍ

"Tamar" Un hijo tiene el rey David que por nombre Ablón se llama namoróse de Tamar aunque sea su propia hermana Fuertes fueron los amores, malo cayó metido en cama Un lunes por la mañana Tamar a verlo entrara:

- ¿Qué tienes tú, mi Ablón, hermano mío y de mi alma?
- De tus amores, Tamar, malito estoy en la cama.
- ¿Qué comerás tú, Ablón, peshuguitas de una pava?
 Tiró la mano al pecho y a su cama la arrojara.
 Triste saliera Tamar, triste saliera y malairada.
 En mitad de aquel camino con Absalón se encontrara:
- ¿Qué tienes tú, mi Tamar, hermana mía v de mi alma?
- Un mal Ablón, tu hermano, me quitó mi honra y fama.
- No sé de nada, Tamar, que hasta que arraye el sol tu alma será juzgada.

Pues bien, variantes documentadas de ese mismo romance, las encuentra Alvar (2003: 135-140) en otras regiones insulares y peninsulares:

LINARES

Un rey moro tenía un hijo que Tranquilo se llamaba. Se enamoró de Tamare Siendo su querida hermana

MALLORCA

Un moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba y un día por altas mares se enamoró de su hermana

OVIEDO

El rey tenía dos hijos que los quería en el alma; Uno se llama Altomor, otro la linda Altamara. El pícaro de Altomor se enamoró de su hermana

LA MANCHA

El rey moro tenía un hijo que Pepito se llamaba, y al bajar del automóvil se enamoró de su hermana.

9. A modo de conclusión: sobre identidades y tradiciones

En las páginas anteriores hemos recorrido uno más de los intrincados capítulos con que nos obsequia la Historia de España. De la ignominia del destierro se pasó al olvido y, fruto de ello, a la incomprensión, caracterizada por antonomasia en la figura de Pedro Antonio de Alarcón que no quería dar crédito a lo que sus oídos oían: los descendientes de los sefardíes expulsados hacía siglos de España que se identificaban con la lengua –y aun con los intereses– de los españoles en guerra con Marruecos, a mediados del siglo XIX. Después llegaron los "descubrimientos" de Machado y Álvarez remachados por Menéndez Pelayo y otros, pero quizá demasiado tarde.

Historia, en fin, que tiene dos caras, y que no debe olvidar el de las víctimas expulsadas, por razón ideológica, religiosa, pero que hallaban en la lengua un refugio adecuado para, incluso, verter al alfabeto latino sus escrituras sagradas: la *Biblia de Ferrara* es uno de los ejemplos más palmarios. Hablamos, entonces, del ladino. Seres humanos que se emocionan cuando hallan, allá en Bucarest, a un entonces joven investigador, Manuel Alvar, con el que entablan una conversación sobre temas banales en "español de Castía".

La lengua sobrevivió entre dos mundos: el antiguo, original, de la tradición, el mítico Sefarad -que no es sino una concepción más de España (con lo cual evocamos, siquiera de pasada, los poéticos y justos lamentos de Espriu aplicados a la lengua y la cultura catalanas- y el de las nuevas realidades que habrían de conformar el nuevo universo de los emigrados. Lo arcaico y lo nuevo: lo mixto, porque no puede haber solo lo blanco o lo negro, sino un sinfín de tonalidades grisáceas. Con todas sus vicisitudes, por ejemplo, la occidentalización del antiguo imperio turco y la fuerza con que irrumpieron, en su momento, lenguas hegemónicas como el francés o el italiano. Pero, ¿acaso no es eso mismo lo que ocurrió con la lengua española, primero en América -la lengua se aindió: "los españoles aindiaron definitivamente su lengua" (ALVAR, 2000: 20)-, y más tarde, a lo largo de los siglos, y aún en el seno de Europa -baste aquí lo dicho por Casares (1965) con relación a los galicismos en el Diccionario de la Real Academia-? Lengua, en fin, que puede llegar a desaparecer por los avatares contemporáneos, así como por otra ignominia, la del exterminio, que quebró definitivamente raíces y tradición.

Con todo, la realidad es tozuda y, volviendo a la investigación de Atero Burgos y Vázquez Nieto (2004: 157-158), encontramos inesperadamente un ejemplo vivo de cómo es en realidad la identidad de las gentes que viven en territorios de frontera. Cuando las citadas investigadoras recopilan textos de romances y canciones de las diferentes comunidades –ideológicamente enfrentadas, por qué ocultarlo– que conforman el conturbado mapa marroquí, hallamos un pequeño himno de Asturias, muchas veces recitado y cantado por españoles de toda condición con sentida intencionalidad patriótica... dentro de la Comunidad Musulmana:

CANCIONES

Asturias, patria querida, Asturias de mis amores. Tengo que subir al árbol, tengo que cortar la flor y dársela a mi morena que la ponga en el balcón. Que la ponga en el balcón, que la deje de poner, tengo que subir al árbol tengo que cortar la flor.

El hallazgo habla por sí solo y da lecciones a más de un doctor en identidades y guetos. Habla de tradición, fruto de la mezcla, de lo mixto, de la supervivencia de personas anónimas que recitan lo que escucharon de niños, de jóvenes y que, cuando adultos, intentan repasar a las nuevas generaciones. Puede que haya, en parte, cierta desemantización, –no podemos negarlo, incluso–, tal vez impostura, cuando no contradicción. Pero, en los primeros años de la vida, por dura que esta sea, se va forjando el ser que cada uno de nosotros es y al que volvemos cuando aprieta el frío.

Por ello, es pertinente aquí, cuando de **hablar de tradición** se trata, dar la última palabra al profesor Alvar, forjador de tantos cuadros y estudios acerca del judeo-español –sobre todo, bueno es recordarlo, cuando no siempre eran bien vistos y recibidos por la oficialidad imperante–, glosando una de las estampas que ilustran el diario de Pedro Antonio de Alarcón:

Figura 1



Fuente: Pedro Antonio de Alarcón (1859: 209)

Ortega y Ruiz fue un excelente dibujante. Vio lo que Pedro Antonio de Alarcón no supo –o no quiso– ver. Y nos legó un dibujo inolvidable. Aquella casa tetuaní era como tantas casas andaluzas: un patinillo interior con la fuente y las habitaciones abiertas al patio. El suelo estaba aljofifado, como dice Cervantes que estaban los patios sevillanos, como los vemos hoy. [...] Tenemos la escena: un viejo sefardí está rodeado de niños; el dedo enhiesto requiere atención y silencio; los chiquillos escuchan embebidos, porque aquel hombre relata algo. [...] El dibujante permite que la descripción sea cierta y que ahora, al leer estas líneas, sepamos que mi reproducción es fiel. Nunca he visto plástica más hermosa de lo que es la tradición.

El viejo sefardí relata. Pudiera cantar. Y lo que prende la atención de los niños es una historia que él mismo recibió del mismo modo, cuando un día otro viejo sefardí cantó y contó la herencia recibida. La misma que yo, cien años después, recogí de otros labios que musitan palabras de nuestra lengua. Sabemos lo que el viejo sefardí decía porque es lo que a mí me han dicho y me han cantado hombres y mujeres sefardíes en el *mellah* de Tetuán o en el de Larache, en las mansiones opulentas de Tánger o Casablanca, en los guetos balcánicos [...] Son las consejas que nosotros hemos perdido o los cantos que ya no conservamos o los romances que van cayendo en el olvido. Y esas mujeres y esos hombres tienen la voz y la canción, lo que les hace ser y no

prevaricar, pues en el interior de cada uno de ellos está la verdad, siglo tras siglo arropada para que no muera de frío (ALVAR, 2003: 15-16). [El subrayado es nuestro]

Referencias bibliográficas

ALARCÓN, Pedro Antonio de. **Diario de un testigo de la guerra de África.** Ilustrado con vistas de batallas, de ciudades y paisajes, tipos, trajes y monumentos, con el retrato del autor y de los principales personajes, copiados de fotografías y croquis ejecutados por el mismo teatro de la guerra. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1859. Disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086778&page=1 Acceso en: 25 nov. 2018.

ALARCOS LLORACH, Emilio. Representaciones gráficas del lenguaje. **Archivum**, v. XV, p. 5-58, 1965.

ALVAR, Manuel. Contrapunto a unas canciones sefardíes. Presentación de: RUBIATO, María Teresa; KIRSCHNER, Alex. **Canciones Sefardíes**. Madrid: Moviplay, Estéreo, 1972, s.p. Disponible en: <www.cervantesvirtual.com/obravisor/contrapunto-a-unas-canciones-sefardes-0/html/00ec0110-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html> Acceso en: 22 nov. 2018.

ALVAR, Manuel. **América. La lengua**. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio de la Universidad de Valladolid, 2000.

ALVAR, Manuel. **El judeo-español I.** Estudios sefardíes. Edición al cuidado de Antonio Alvar Ezquerra. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares / La Goleta Ediciones, 2003.

ALVAR, Manuel. El ladino. In: ALVAR, Manuel (Org.) **Manual de dialectología hispánica.** El Español de España. 4ª ed. Barcelona: Ariel, 2007a, p. 341-359.

ALVAR, Manuel. El juedeo-español de Marruecos. In: ALVAR, Manuel (Org.) **Manual de dialectología hispánica.** El Español de España. 4ª ed. Barcelona: Ariel, 2007b, p. 368-377.

ATERO BURGOS, Virtudes; VÁZQUEZ RECIO, Nieves. Pasé por la morería. Materiales y notas de una encuesta en Marruecos. In: GRUNWALD, Susane; HAMMERSCHMIDT, Claudia; NILSSON, Gunnar (Org.) **Pasajes, Passages, Passagen.** Homenaje a / Mélanges offerts à / Fetschrift für Christian Wentzlaff-Eggebert. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p. 139-160.

BÉNICHOU, Paul. Romances judeo-españoles en Marruecos. **Revista de Filología Hispánica**, n. VI, p. 36-76; 105-138; 255-279; 313-381, 1944.

BOU BLANC, José Manuel. **Crisis y Estafa**: Crisis Económica y Crisis Política en España. Málaga: Editorial Seleer, 2017.

CANO AGUILAR, Rafael. Castellano ¿drecho? Verba, v. XII, p. 287-306, 1985.

CÁRDENAS, Anthony J. Alfonso X nunca escribió "castellano drecho". **X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,** Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. In: Antonio VILANOVA (Org.) **Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,** Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias S.A., 1992, p. 151-159. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_x.htm> Acceso en: 21 nov. 2018.

CASARES, Julio. **Novedades en el Diccionario Académico**. La Academia Española trabaja. Madrid: Aguilar, 1965.

CHEREM LANIADO, Víctor. Notas acerca del lenguaje, el idioma hebreo y las lenguas judías. **Maguén–Escudo**, n. 143, p. 36-45, abr./jun. 2007.

CONTRERAS, Lidia. **La Ciencia de la Escritura.** Santiago de Chile: Ediciones del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, 1983.

DÍAZ-MAS, Paloma. **Los Sefardíes.** Historia, Lengua y Cultura. 4ª ed. revisada. Barcelona: Riopiedras Ediciones, 2006.

ESPRIU, Salvador. **La piel de toro.** Traducción de Santos Hernández. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1968.

ESPRIU, Salvador. **La pell de brau.** Obres completes. Edició crítica. Barcelona: Edicions 62; Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, vol. XII, 2008.

FRANCO, Moïse. **Essai sur l'histoire des Israélites de L'Empire ottoman:** Depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris: Librairie A. Durlacher, 1897. Disponible en: < https://archive.org/details/essaisurlhistoir00franuoft/page/n7> Acceso en: 25 nov. 2018.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. Mozárabe. In: ALVAR, Manuel (Org.) **Manual de dialectología hispánica.** El Español de España. 4ª ed. Barcelona: Ariel, 2007, p. 97-110.

GALMÉS DE FUENTES, Álvaro. La lengua de los moriscos. In: ALVAR, Manuel (Org.) **Manual de dialectología hispánica.** El Español de España. 4ª ed. Barcelona: Ariel, 2007, p. 111-118..

GARCÍA MORENO, Aitor. **El judeoespañol I:** Conceptos básicos. Madrid: Biblioteca de Recursos Electrónicos de Humanidades E-Excellence. Biblioteca Virtual, 2010. Disponible en: https://www.academia.edu/2442045/El_judeoespa%C3%B1ol_I_conceptos_b%C3%A1sicos Acceso en: 26 nov. 2018.

GRUNWALD, Susane; HAMMERSCHMIDT, Claudia; NILSSON, Gunnar (Org.) **Pasajes, Passages, Passagen.** Homenaje a / Mélanges offerts à / Fetschrift für Christian Wentzlaff-Eggebert. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

HAMMARSTRÖM, Göran. Las unidades lingüísticas en el marco de la Lingüística Moderna. Madrid: Gredos, 1974.

HASSÁN, Iacob M. El español sefardí (judeoespañol, ladino). In: SECO, Manuel; SALVADOR, Gregorio (Org.) **La lengua española hoy.** Madrid: Fundación Juan March, 1995, p. 117-140.

HOCKETT, Charles. Curso de Lingüística Moderna. Buenos Aires: EUDEBA, 1971.

LLEAL, Coloma. El judeoespañol. In: CANO, Rafael (Org.) **Historia de la lengua española.** Barcelona: Ariel, 2013, p. 1139-1167.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Inés. **El juedeoespañol en Internet.** Usuarios y recursos. Trabajo Fin de Màster (Máster Universitario Internacional en Lengua Española y Lingüística) – Centro Integral de Postgrado, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2013. Disponible en: < http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/19330/1/TFM_Ines%20Lopez %20Fernandez.pdf> Acceso en: 26 nov. 2018

LYONS, John. Introducción en la Lingüística Teórica. Barcelona: Teide, 1984.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. El descubrimiento" del judeo-español. **El Folk-Lore Andaluz**, p. 334-336, 1883. Disponible en: https://archive.org/details/elfolkloreandal00andagoog/page/n416> Con acceso en: 3 dic. 2018.

MAIMÓNIDES. **Guía de perplejos o descarriados.** Barcelona: Ediciones Obelisco, 2010.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos**. La poesía en la Edad Media. T. 1. Ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw8v4 Acceso en: 3 dic. 2018.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos**. La poesía en la Edad Media. T. 2. Ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2v2z6 Acesso en: 3 dic. 2018.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos**. La poesía en la Edad Media. T. 3. Ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz6119 Acceso en: 3 dic. 2018.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos**. Los romances viejos. T. 4. Ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5m6n8 Acceso en: 3 dic. 2018.

MIRANDA POZA, José Alberto. Un capítulo de Grafemática española: *El Victorial*, de Gutierre Díez de Games. **Notas y Estudios Filológicos**, n. 7, p. 203-219, 1992.

MIRANDA POZA, José Alberto. Signos gráficos en *El Victorial*: Manuscrito 17648 de la Biblioteca Nacional de Madrid. **III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca, 3 a 6 de octubre de 1989.** In: TORO PASCUA, Ana Isabel (Org.) **Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,** Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, vol. 2, p. 659-668.

MIRANDA POZA, José Alberto. El problema de España en la encrucijada histórica del 98. Madrid: Espacio, Tiempo y Pueblo en "La lucha por la vida", de Pío Baroja. II Colóquio Internacional Literatura e Gênero. Relações entre gênero, alteridade e poder. Homenagem às escritoras nordestinas, 24-26 de setembro de 2014. In: Anais do II Colóquio Internacional Literatura e Gênero. Relações entre gênero, alteridade e poder. Homenagem às escritoras nordestinas. Teresina: UESPI, 2015, p. 1-13.

MIRANDA POZA, José Alberto. COSTA, Zaine G. Problemas de confusión terminológica en la clase de ELE. Sobre sonidos, fonemas y letras. I Congresso Nordestino de Espanhol, 1-3 de maio de 2008, Recife – Campus Universidade Federal de Pernambuco. In: MIRANDA POZA, José Alberto; RODRIGUES, Juan Pablo M.; JURADO CENTURIÓN, Juan I. (Org.) Anais do I Congresso Nordestino de Espanhol. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008, p. 192-229.

NIĘGLOWSA, Martina. **El dialecto judeoespañol:** una historia en el exilio. Cracovia: Universidad Jaguelónica de Cracovia, 2010. Disponible en: , http://lateinamerika.phil-fak.uni-

koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip_2010/m.nieweglowska_trabajo.pdf> Acceso en: 30 nov. 2018.

NOVINSKI, Anita. El mito de los apellidos marranos. **Maguén-Escudo,** n. 146, p. 30-37, ene./mar. 2008. Disponible en: http://centroestudiossefardiesdecaracas.com/files/magazine/146.pdf Acceso en: 24 nov. 2018.

PEI, Mario. **Glossary of Linguistics Terminology.** New York: Columbia University Press, 1966.

PEREIRA, Bárbara Nunes; MIRANDA POZA, José Alberto. *Nada*, de Carmen Laforet y *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio: la desilusión y el tedio en la juventud de la España de posguerra. **Il Colóquio Internacional Literatura e Gênero. Relações entre gênero, alteridade e poder. Homenagem às escritoras nordestinas, 24-**

26 de setembro de 2014. In: **Anais do II Colóquio Internacional Literatura e Gênero. Relações entre gênero, alteridade e poder. Homenagem às escritoras nordestinas.** Teresina: UESPI, 2015, p. 14-31.

PÉREZ REVERTE, Arturo. Los españoles somos especialistas en suicidarnos históricamente. **La Razón,** 22/11/2012. Disponible en Internet: https://www.larazon.es/historico/950-arrturo-perez-reverte-los-espanoles-somos-especialistas-en-suicidarnos-historicamente-PLLA_RAZON_503993 Acceso en: 5 nov. 2018.

PASCUAL RECUERO, Pascual. **Ortografía del ladino.** Soluciones y evolución. Granada: Universidad de Granada, 1988.

RIAÑO, Ana. Notas sobre lo hispánico y lo extrahispánico en el juedeoespañol. Formación de palabras sefardíes. **Estudios Humanísticos. Filología**, n. 20, p. 233-244, Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104913> Acceso en: 26 nov. 2018.

SALA, Marius. El judeo-español balcánico. In: ALVAR, Manuel (Org.) **Manual de dialectología hispánica.** El Español de España. 4ª ed. Barcelona: Ariel, 2007, p. 360-367.

SALVADOR PLANS, Antonio. La grafía romance del juedeoespañol. **Revista de Investigación Lingüística,** v. III, n. 2, p. 413-434, 2000. Disponible en: <revistas.um.es/ril/article/view/4441/4311> Acceso en: 27 nov. 2018.

SANTA PUCHE, Salvador. Una lengua en el infierno. El judeo-español en los campos de exterminio. **Tonos Digital**. Revista Electrónica de Estudios Filológicos, n. 5, s.n., abr. 2003. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-infierno.htm> Acceso en: 24 nov. 2018.

SCHEIMBEIN, Cássia. **Línguas em extinção:** O Hakitia em Belém do Pará. 335f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponible en: < http://www.catedra-alberto-benveniste.org/_fich/17/utima_versao.pdf> Acceso en: 26 nov. 2018

SEPHIPHA, Haïm Vidal. Le judéo-fragnol, dernier-né du djudezmo. **Bulletin de la Société de Linguistique de Paris,** n. 71, p. XXXI-XXXVI, 1976.

SEPHIHA, Haïm Vidal. La diáspora sefardí y el judeoespañol. In: MAÍLLO SALGADO, Felipe. **España, Al-Andalus, Sefarad:** Síntesis y nuevas perspectivas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, p. 169-188.

SEPHIHA, Haïm Vidal: El djudeo-espanyol bive i bivira. **Maguén-Escudo**, n. 144, jul. / set. 2007, p. 45-47.

SOSA-VELASCO, Alfredo J. Mito y religión en *La pell de brau*: Judíos y catalanes en la España franquista. **Romance Quarterly**, v. 54, n. 4, p. 271-279, 2007.

TUSÓN, Vicente; LÁZARO, Fernando. Literatura española. Madrid: Anaya, 1980.

UNAMUNO, Miguel de. **Españoles sin patria y la raza sefardí.** Madrid: E. Teodoro, 1905.

VICENS-VIVES, Jaume. España contemporánea. Barcelona: El Acantilado, 2012.

ZAMORA VICENTE, Alonso. **Dialectología española.** 2ª edición muy aumentada. Madrid: Gredos, 1996.

Algunas consideraciones sobre la influencia árabe en el léxico castellano y portugués, a partir de sus sistemas fonológico/ortográficos

Vicente Masip Viciano⁸

Introducción

España y Portugal han vivido una experiencia común desde el paleolítico inferior. Las culturas de El Argar y Los Millares (Almería, España) lo comprueban. Al comienzo del primer milenio a.C., la península ya estaba habitada por diversos pueblos, que los griegos llamaron "iberos". Entre los siglos X y VI a.C., hubo grandes invasiones de pueblos celtas. Por el sur, a su vez, se infiltraron los fenicios en la misma época, como lo demuestran vestigios encontrados en Cádiz (España), Málaga (España), Almuñécar (Granada, España) y Adra (Almería, España). Los cartagineses se establecieron en Ibiza (Islas Baleares), hacia el siglo VII a.C. y, desde allí, se lanzaron al continente, fundando Cartagena. A mediados del siglo III a.C., los romanos se introdujeron en las nuevas tierras tras derrotar a los cartagineses. En 409, suevos, vándalos y alanos, pueblos provenientes del norte de Europa y Asia, empezaron a establecerse al norte de Lusitania, actual Galicia. Se alzaron con el poder a finales del siglo V, y establecieron la capital en Toledo. En el siglo VI, los visigodos se convirtieron en masa al catolicismo, renegando del arrianismo. A lo largo del siglo VII, los árabes se apoderaron del norte de África. Todo indica que una facción visigoda les pidió ayuda para solucionar una cuestión intestina en la Península; tuvo lugar, entonces, la invasión del territorio y, bajo el mando de Tariq, las tropas bereberes derrotaron al rey godo Don Rodrigo (710-711) en la batalla de Gaudalete (711). Subieron rápidamente hasta el norte sin encontrar apenas resistencia. Solamente fueron rechazados por los francos en Poitiers, en 732. Las tropas musulmanas no consiguieron apoderarse de la cordillera Cantábrica ni de los valles más escondidos de los Pirineos —las mismas

_

⁸ Doctor en Lingüística, UFPE, vmasip@terra.com.br

regiones que resistieron a romanos y visigodos—, desde donde se iniciaría la reconquista (cf. MASIP, 2003).

1 Sistemas fonológicos/ortográficos portugués, español y árabe en contraste

Veamos cómo derivó el sistema sonoro latino en portugués y español:

Diagrama fonológico vocálico do português falado no Brasil (MATTOSO, 1977 / CUNHA, 1985):

Fonemas vocálicos portugueses	anterior	central	posterior
(Brasil)	palatal	velar	velar
Alto	/ i / p <u>i</u> so		/ u / t <u>u</u> do
médio alto	/ e / p <u>e</u> so		/ o / c <u>o</u> rpo
médio baixo (aberto)	/ε/p <u>é</u>		/ ɔ / <u>ó</u> ra
Baixa		/ a / p <u>a</u> sso	

Diagrama fonológico vocálico do português europeu (HALL, 1943 / BARBOSA, 1965):

Fonemas vocálicos portugueses. (Portugal)	anterior palatal	posterior velar
Alto	/ i / p <u>i</u>so	/ u / t <u>u</u> do
médio alto	/ e / p <u>e</u> so	/ o / c <u>o</u> rso
médio baixo (aberto)	/ε/p <u>é</u>	/ ɔ / <u>ó</u> bito
Baixo	/ a / cant <u>á</u> mos (ontem)	/ α / cant <u>a</u> mos (agora)

Diagrama fonológico vocálico del español (LLORACH, 1991/QUILIS, 1993):

Fonemas vocalicos españoles	anterior	central	posterior
	palatal	velar	velar
Alto	/ i / p <u>i</u> pa		/ u / p u pa
medio	/ e / P <u>e</u> pa		/ o / p o pa
Bajo		/ a / p <u>a</u> pa	

El árabe posee vocales largas y breves como el latín, pero sólo tres: a, i, u:

(DECHICHA, 1978/JUBRAN, 2004)

Fonemas	Anterior palatal	Central velar	Posterior velar
vocálicos			
árabes			
Alto breve	/i/ طلب taal i b,		/u/ بُرْنامَج b u rnaamarh,
	estudiante		programa
	/i:/ بخي ^ل bakh ii l,		/u:/ جاری <i>jaruuch,</i>
Alto largo	avaro		molino
Bajo breve		/a/ جَبَّل j á b a l,	
		montaña	
		/a:/ 🏻 an aa ,	
Bajo largo		yo	

Desmenuzamos el paradigma vocálico árabe para que quede más claro:

- fonema alto anterior palatal, breve /i/, registrado mediante un diacrítico جراً llamado گُسْرَة kásra, colocado bajo cualquier consonante: طالب <u>t</u>aalib estudante, estudiante;
- fonema alto anterior palatal, largo /i:/, transcrito por la letra بَخْلِك yaa´: بَخْلِك yaa´: بُخْلِك bakh**ii**l avarento, avaro;

- fonema bajo central velar, breve /a/, transcrito por medio del signo , llamado fátrha, colocado sobre qualquier consonante (en este ejemplo, dos fátrha): عَنْكُ j**á**b**a**l montanha, montaña;
- fonema bajo central velar, largo /a:/, transcrito por la letra | álif: 🖟 an**aa** yo / eu;
- fonema alto posterior velar, breve /u/, transcrito mediante el signo , llamado مُنمَّة dámma, colocado sobre cualquier consonante: ﴿ فَنَامَةِ burnaamaj programa;
- fonema alto posterior velar, largo /u:/, transcrito por la letra عاریات wuau: جاریات jar**uu**ch moinho, molino.

Existen en árabe los sonidos [e] y [o], considerados variantes de los otros tres, pero no poseen status fonológico propio, pues son inestables, realizándose apenas en determinados contextos, según la consonante que las anteceda (cf. Dechicha, 1978)⁹.

2 Influencia de las vocales árabes en el léxico español y portugués

Portugués y español conservan el perfil tónico grave latino (acento de intensidad en la penúltima sílaba), pero el español perdió los fonemas vocálicos abiertos —tal como existían en el latín vulgar—, conservados en portugués. Un análisis detallado de las transposiciones vocálicas nos ayudará a entender la situación actual de ambas lenguas.

El árabe también se caracteriza por un perfil tónico paroxítono, pero carece de vocales abiertas. Derivó hacia el portugués y el español de modo semejante al latín.

- La **a** tónica árabe se conserva: المخصّة al-mokhada (almofada, almohada), الخسُ al-khasu (alface [sólo en portugués)], إظهار i<u>dh</u>aar (alarde), القَازار al-qazaar (alcáçar, alcázar), الزنابري al-zinaabri (azinhavre [bebida amarga], verdete [óxido de cobre]). La **a** árabe, larga o breve, seguida de algunas consonantes, se transforma en **e, i, o** en ambas lenguas o, por lo menos, en portugués: السَبَح al-sabaj (azeviche [pedra

99

 $^{^9}$ Las letras 1 álef, $_2$ waaw e $_2$ yaa' únicamente son consonantes cuando abren sílaba; vocales, en los demás contextos.

escura], azabache), شَراب xaraab (xarope, jarabe), المَصْطُكي al-mastaki (almécega [resina], almáciga), الْمَفرَص al-mafras (almofreixe [mala de viagem], almofrej [bulto]), الْجَبِي al-jamia (algema [só em português]), الْجَبِي al-mazalla (almocela [capuz-capucha]), الْجَبِي al-hall (alforra [brotoeja – inflamación]), الْهَريس al-saniia (azenha [moinho], aceña [molino]), الْهَريس al-isaas (alicerce [só em português]). الْفَرِيس al-farsal (alferez), الْفَرِيسُل al-farsal (alferce [tipo de enxada – só em português]). LAPESA (1991, § 33, p. 11) cita un fenómeno peculiar del árabe hispano, denominado imela, que consiste en la transformación del sonido [a] largo en [i], pasando probablemente por [e]: Hispalis > Hispalia | Ichbiliia > Sevilla.

- La i tónica árabe, larga o breve, se realiza generalmente como i / e en ambas lenguas: رِزْمَهُ rizimah risma (resma), پَرْبُ zirb (zirbo [membrana intestinal, peritônio, peritoneo), تَرِمَهُ tarima (tarimah [estrado], tarima), قِنْول qindil (candil), al-daliil (adail [chefe], adalid [caudillo]). En algunos contextos, la i árabe breve evoluciona hacia sonido [ɛ] abierto sólo en portugués: البِرْكَةُ al-birkah (alverca [tanque], alberca [estanque]), السِلقَةُ al-silqah (acelga), الصَنِفَةُ al-sanifah (sanefa [faixa sobressalente], cenefa [tira suplementaria), البِنْكَةُ al-diflà (adelfa [arbusto]); تَرِيقَ tariiq (tareco > treco (coisa de pouco valor só em português), شَقِقَهُ chaqiqa (enxaqueca, jaqueca).
- La **u** tónica árabe larga se realiza como **u** en ambas lenguas: المُنيهُ al-kuniiah (alcunha [epíteto], alcuña [mote, apodo]), السُكَّر al-sukkar (açúcar, azúcar), المودّ al-muudd (almude [unidade de medida], almud [unidade de medida), al-tabut (ataúde, ataúd), الْخُلَةُ al-sudd (açude, azud), الْخُلَةُ al-buruz (alvoroço, alborozo), الْخُلَةُ al-ghullah (argola, argolla). Algunas veces, la **u** árabe larga se transforma en **o** cerrada en ambas lenguas: التوب al-tuub (adobe [tijolo de barro]), مَطْمُورة ما مُعْمُورة (masmorra [prisão], mazmorra [calabozo]).
- La **u** tónica árabe breve se realiza como sonido [**o**] cerrado en ambas lenguas: مَالُقُبَّهُ al-q**u**bbah (alcova, alcoba), الْرُبع (arroba [unidade de peso, unidad de peso]), ما الخُرْك al-ruzz (arroz), الخُرْك al-rhurr (forro), الخُرْك al-khurca [axorca [argola], ajorca [argolla]), الْبُرْنُس (al-burnus (albornoz [robe], albornoz [batín]).

2.1 Los diptongos árabes y su realización en portugués y español

El latín clásico poseía, además de vocales largas y breves, que evolucionaron hacia cerradas y abiertas, diptongos que cristalizaron en portugués y español tras mezclarse con encuentros vocálicos de origen germánico y árabe.

Los diptongos son, desde el punto de vista fonológico, sílabas que tienen una vocal como núcleo y semivocales o semiconsonantes como márgenes, y, bajo el aspecto fonético, un conjunto de emisiones o de emisiones y articulaciones.

Los diptongos latinos, *stricto sensu*, son tres, siempre largos: **ae** – *caecus* (cego, ciego), **oe** – *poe*na (pena), **au** – *causam* (causa).

Los diptongos árabes en **au** sufrieron el mismo proceso del latín: الزَوق al-zauuq (azougue [mercúrio], azogue [mercurio]), السَوق al-sauuq (açougue [só em português]), المَّوَت al-sauut (açoite, azote), المَّوَات al-jauuhar (aljôfar [gota de orvalho], aljófar).

Los diptongos árabes en **ai** derivaron generalmente hacia **ei** en ambas lenguas: الْزَيتُ al-zaiit (azeite, aceite), الْزَيتُون al-zaiituuna (azeitona, aceituna), السَيفة al-saiifa (ceifa [corte de varas; só em português]), الكياع al-kaiil` (alqueire [medida cúbica; só em português]).

3 Influencia de las consonantes árabes en el léxico español y portugués. Alfabetos

Diagrama fonológico consonantal do português (MATTOSO, 1977 / CUNHA, 1985):

Fonemas	Bilabiais	Lábio-	Línguo-	Alveolares	Palatais	Velares
conson.		dentais	dentais			
portugueses	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn
oclusivos	/p//b/		/t/ /d/			/k/ /g/
	p é <u>b</u>ala		t ia d ia			<u>c</u> asa <u>g</u> ato
fricativos		/f/ /v/		/s/ /z/	/ʃ/ /ʒ/	
		f aca <u>v</u> aca		<u>s</u> ete <u>Z</u> é	a <u>ch</u> o a <u>j</u> o	

nasais	/ m /		/ n /	/ n /	
	<u>m</u> oeda		<u>n</u> ada	Espa <u>nh</u> a	
laterais			/1/	/ λ /	
			<u>l</u> ado	ca <u>lh</u> a	
vibrantes			/ P /		/ R /
			pa <u>r</u> a		<u>r</u> oda

Alfabeto português

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A, a	B, b	C, c	D, d	E, e	F, f	G, g	H. h	I, i
a	bê	Cê	dê	έ/ê	ε≅fe/f	gê/guê	agá	i
					ê			
10	11	12	13	14	15	16	17	18
J, j	K, k	L, l	M, m	N, n	O, o	P, p	Q, q	R, r
jɔ≅ta	ka	ε≅le/l	eme/m	ene/nê	ô∕≌c	pê	quê	ε≅rre
/ji		ê	ê					/rê
19	20	21	22	23	24	25	26	
S, s	T, t	U, u	V, v	W, w	X, x	Y, y	Z, z	
ε≅sse	tê	U	vê	Dáblio	xis	ípsilon	zê	
/si								

Diagrama fonológico consonántico del español (LLORACH, 1991 / QUILIS, 1993):

Fonemas	Bilabial	Labio-	Inter-	Dental	Alveolar	Palatal	Velar
conson.		dental	dental				
españ.	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn	Sr Sn
oclusivo	/p//b/			/t/ /d/			/k//g/
	p ie b ala			t ía d ía			<u>c</u> asa g ato
fricativo		/ f /	/θ/		/s/	/y/	/ x /
		<u>f</u> ácil	<u>c</u> ero		<u>s</u> iete	ma <u>v</u> o	j amás
africado						/ tʃ /	
						co <u>ch</u> e	
nasal	/ m /				/ n /	/ n /	
	<u>m</u> oneda				<u>n</u> ada	Espa <u>ñ</u> a	
lateral					/1/	/ ʎ /	
					<u>l</u> ado	ca <u>ll</u> a	
vibrante s.					pa <u>r</u> a / r /		
m.				_	<u>r</u> ueda / r /		

Alfabeto español

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A, a	B, b	C, c	D, d	E, e	F, f	G, g	H. h	I, i
a	be	ce	de	E	efe	ge	hache	i
10	11	12	13	14	15	16	17	18
J, j	<i>K</i> , <i>k</i>	L, l	M, m	N, n	Ñ, ñ	O, o	P, p	Q, q
jota	ka	ele	eme	Ene	eñe	0	pe	cu
19	20	21	22	23	24	25	26	27
R, r	<i>S</i> , <i>s</i>	T, t	U, u	V, v	W, w	X, x	Y, y	Z, z
erre /	ese	te	u	Uve	uve	equis	i griega	zeta /
ere					doble		/ ye	zeda

Diagrama fonológico consonántico árabe (JUBRAN, 2004/MASIP, 2013)

Fonemas	Bil	abial	Labiodental		Linguodental	
consonánti						
cos						
árabes y su	sord	sonor	sordo	Sonor	sordo	sonoro
transcripci	О	0		0		
ón						
Oclusivo		/b/			/t/	/d/
		ب			ت	7
					/ <u>t</u> / f.	/ <u>d</u> / f. ض
					ط	ض
Fricativo			/f/			
			ف			
Nasal		/m/		<u>I</u>		
		م				

Fonemas	Interd	dental	Alveolar		Palatal	
consonánti						
cos						
árabes y su	Sordo	sonor	sordo	sonor	sordo	sonor
transcripci		0		0		0
ón						
Fricativo	/θ/	/δ/	/s/	/ z /	/ ʃ/	/3/
	ث	ذ	س	ز	ش	ح
		/ <u>δ</u> /f.	/ <u>s</u> /f.			/ y /
		ظ	ص			SC.
						ي
Nasal				/n/		
				ن		

Lateral	/1/	
	ل	
Vibrante	/r/	
	ر	

Fonemas	Velar		Uvula	Faríngeo		Glotal
consonánti			r			
cos						
árabes y su						
transcripci	Sordo	sonor	sordo	sordo	sonor	sordo
ón		О			0	
Oclusivo	/k/		/q/			/?/
	ای		ق			1
Fricativo	/x/	/ɣ/		/ h /	/٢/	/h/
	خ	غ		۲	ع	٥
		/ w /s				
		c.				
		و				

NOTAS.

f = faringalizados // sc = semiconsonantais (glides).

Síntesis del sistema fonológico/ortográfico árabe: nombres, letras (forma aislada y forma unida), fonemas, transliteración y observaciones (MASIP, 2013)

Nomb	Form	Forma	Fonem	Transl	Observaciones
re	a	unida	a	<u>i-</u>	
	aisla			teraci	
	da			ón	
álif	١	L	/?/	a, u, i	Equivalentes a a, u, i
baa'	ب	ببب	/b/	b	Semejante al <i>b</i> español y portugués de <i>bolo</i>
taa′	ت	تتت	/t/	t	Semejante a <i>t</i> de t aco

thaa′	ث	نثث	/θ/	th	Semejante a los z/c
					españoles de <i>cicatriz</i> o al
					th inglês de th ing
jiim	ج	ججج	/3/	j	Semejante a j/g
					portugueses de
					j ovem/ g ente
rhaa′	۲	ححح	/h/	rh	Sonido intermedio entre h
					inglês de <i>horse</i> y <i>j</i> español
					de j oven
khaa′	خ	خخخ	/x/	kh	Semejante a <i>j/g</i> españoles
					de j ota/ g itano
daal	7	777	/d/	d	Semejante a d de d ado
dhaal	?	ذذذ	/δ/	dh	Semejante a <i>d</i> español de
					cansa d o e a th inglês de
					th at
raa′	ر	ررر	/r/	r	Semejante a r francês de
					r ue
zaay	ز	ززز	/z/	Z	Semejante a z portugués
					de z ebra
siin	m	سسس	/s/	S	Semejante a s português
					de <i>sogra</i>
chiin	m	ششش	/ʃ/	ch	Semejante a <i>ch/x</i>
					portugueses de
					ch ão/ x ícara
<u>s</u> aad	ص	صصص	/ <u>s</u> /	<u>S</u>	Más enfático que s
					português de <i>sogra</i> y
					ca ss ado
<u>d</u> aad	ض	ضضض	/ <u>d</u> /	<u>d</u>	Más enfático que d
					português de d a d o
<u>t</u> aa′	ط	ططط	/ <u>t</u> /	<u>t</u>	Más enfático que t
					português de t a t o
<u>dh</u> aa′	ظ	ظظظ	/ <u>δ</u> /	<u>dh</u>	Más enfático que d

					español de <i>cansado</i> y que
					th inglés de th at
`ayn	ع	ععع	/٢/	`	Sonido gutural, inexistente
					en las lenguas occidentales
ghayn	غ	غغغ	/ɣ/	gh	Semejante a <i>r</i> portugués
					de <i>rua</i>
faa′	و.	ففف	/f/	f	Semejante a f portugués
					de f aca
qaaf	ق	ققق	/q/	q	Semejante a k tenso,
					aspirado inglês de
					k ing/ c oat
kaaf	ای	ككك	/k/	k	Semejante a c/qu
					portugueses de
					c asa/ qu eijo
laam	J	للل	/l/	l	Semejante a l de lado
miim	م	ممم	/m/	m	Semejante a <i>m</i> de <i>moda</i>
nuun	ن	ننن	/n/	n	Semejante a <i>n</i> de <i>nada</i>
haa′	٥	ههه	/h/	h	Sonido aspirado,
					semejante a <i>h</i> inglês de
					h orse
waaw	و	ووو	/w/	w-u	Sonido vocálico, que
					puede ser <i>ua, uu, ui</i> .
yaa′	ي	ييي	/y/	y-i	Semejante a y español de
					y o

3.1 Concepto árabe de raíz

El hablante de español y portugués está acostumbrado a oír hablar de raíz, radical, vocal temática y tema. Para sintetizar esas nociones de morfología, diremos que

• raíz es la base léxica, o lexema, de una palabra, normalmente exógena (exterior a la lengua, procedente, en la mayor parte dos casos, del latín, del

griego, de lenguas germánicas, del árabe o del hebreo); por ejemplo, cabeza/cabeça procede del vocablo latino caput, capitis, su raíz (latina);

- radical es a raíz, en este caso, latina (caput, capitis), asimilada por el español y el portugués: cabez/cabeç.
- vocal temática es el rasgo distintivo de género y número, que se añade al radical; en este caso, *a*.
- tema es el conjunto de radical (cabez/cabeç) y vocal temática (a): cabeza/cabeça.

La reflexión que acabamos de hacer se podría aplicar a innumerables derivaciones de la raiz latina *caput capitis* existentes em español/português: cabo, capitán/capitão, capataz, capote, cabotaje/cabotagem, capucha/capuz, capítulo, capaz...

Como se puede observar, el aditamento de prefijos, sufijos e infijos (principalmente vocales) a los tres radicales de la raíz determina el significado y la función exacta de la palabra. Esas modificaciones forman la mayor parte de los sustantivos, verbos y otras categorías gramaticales. Las raíces verbales son las más numerosas.

Los diccionarios árabes clásicos suelen catalogar las raíces consonánticas sin afijos y, dentro de cada entrada, las diversas variantes, pero los modernos siguen el orden alfabético mimético, o sea, establecido por la semejanza gráfica de las palabras, adoptado en este trabajo.

Se consideran raíces sólidas las que se componen únicamente de radicales fuertes, es decir, que no contiene | álif, y waaw ni y yaa', estimados flojos porque

pueden transcribir vocales. La raíz y = y = y m a t, que significa morir, por ejemplo, es floja porque contiene un y = y = y = y y = y = y y = y = y (a), que quiere decir poner, colocar, que se escribe también y = y = y = y (b), con el mismo significado, porque ambas poseen y = y = y = y waaw e y = y = y = y yaa' respectivamente. Una aclaración: las raíces árabes se transcriben sin vocales (cf. MASIP, 2013). Ejemplos de raíces:

El conjunto de consonantes برك b r k transmite la noción básica de "bendecir": بركة baaraka benzer, bendecir - مُبارَك mubaarak bendito - غبارَك báraka bênção, bendición.

Las consonantes الله ت ب لا k t b transmiten la noción básica de "escribir": كتبَ kátaba ele escreveu, él escribió - كتب kitaab livro, libro - كتب kutubiii livreiro, librero - كتب kaatib escritor, escrivão, escribiente كتب kitaaba escrita, escritura, grafia, grafía - مكتب máktab escritório, despacho مكتب máktaba biblioteca, livraria, librería.

La formación y derivación de las raíces es un tema muy complejo, que no abordaremos em este manual, pero quien quiera profundizar el tema podrá consultar con fruto Corriente, 2006: 30, 52, 95, 97, 117-123.

3.2 Influencia árabe en la constitución consonántica española y portuguesa

Una consonante es, desde el punto de vista fonológico, margen de una sílaba y, bajo el aspecto fonético, una articulación, o sea, un sonido emitido con obstáculos en el aparato fonador.

Normalmente las consonantes latinas y árabes se conservan en ambas lenguas sin grandes cambios:

- Las letras **b v** registran sonidos [b] [δ] en español y [b] [v] en portugués; el árabe tiene ب **b**, pero carece de **v**: بطانه bataana (badana [ovelha preta/oveja negra]), بليد baliid (balde); الغعبة algha'ba (aljava [recipiente para setas], aljaba [carcaj para flechas]), الزبر al-zeber (azerve [cerca; só em português]), الصبغ al-sabagh (azeviche, azabache).
- Las letras **c k q** registran los sonidos [k] [s] en portugués y [k] [θ] [s] en español, procedentes de las letras árabes ط المصنفة والمصنفة al-sanifa (sanefa [faixa sobressalente], cenefa [tira suplementaria]); المسلة al-musala (almozela > almocela [capuz], almocela [capucha]); المهصنه al-mihasa (almofaça

[escova para limpar cavalos], almohaza [cepillo para limpiar caballos]), مسكن miskin (mesquinho, mezquino), ألمسك al-misk (almíscar [perfume], almizcle [perfume]), الكمية al-kimiia (alguimia), القاز ال

- La letra **d** registra el sonido [d] en ambas lenguas y el sonido [δ] en español, procedentes de las letras árabes عن مسكى <u>d</u>. خ مسكى <u>d</u>amasqi (<u>d</u>amasquim [tipo de tecido], <u>d</u>amasquillo [tipo de tejido]); em médio de palavra: الندل $an-na\underline{del}$ (ana<u>d</u>el [capitão, capitán]. الدرغة <u>al-daraga</u> (adarga [escudo).
- La letra **f** registra el sonido [f] em ambas lenguas, procedente de la letra árabe فنك **f**: فنكه fanica (fanga [medida agrária], fanega [medida de líquidos o agraria]), فستنو fustanu (fustão [pano de algodão], fustán [vara para azotar]); em médio de palavra: ألزعفرن al-zaferan (açafrão, azafrán), فنته fitata [fatia (só em português]).
- Las letras **g j** registran los sonidos [g] [x] en español y [g] [ʒ] en portugués, procedentes de las letras خ **j gh** árabes: غزاك ghazal (gazela, gacela), جبس jibs (giz [só em português]), خبان raghifa (regueifa [pão fino], regaifa [pan fino]), jihaz (jaez [qualidade, classe / cualidad, clase), جبل jabali (javali, jabalí), jarra (jarra).
- La letra **h** evolucionó hacia **f** en las dos lenguas, procedente de las letras árabes خ **rh** خ **kh** أم, pero se mantuvo muda en español en algunos contextos: ألحرّ al-rhurr (forro), حتّى rhatta (fasta [preposição arcaica > até], hasta [preposición]), al-tahuna (atafona [moinho], atahona [molino]), ألمخضه al-mokhada (almofada, almohada), المخضه al-zahama (azáfama [pressa; só em português]), رهس ráhis (refece [vil, vulgar], rehez [vil, vulgar]), رهن rihan (refém, rehén), شهرس chaharis (chafariz [fonte, fuente]).
- La letra l registra el sonido [1] en portugués y español y [1] solamente en portugués, procedentes de la letra árabe الزاملة al-zaamila (azêmola [animal de carga], acémila [animal de carga]).
- La letra **m** registra el sonido [m] en portugués y español, procedente de la letra árabe مسكن m: مسكن miskin (mesquinho, mezquino), مسلم musulmán), أمشرة al-macharra (almanjarra [madera para reforçar tetos de edificações / madera para reforzar techos]). NOTA. En árabe, la vocal que sigue a la letra m se transforma casi siempre en o en ambas lenguas: ألمحسة al-murhasa (almofaça [escova para limpar cavalos], almohaza [cepillo para limpiar caballos]), المختف al-mihris (almofariz [pilão], almirez [mortero]),

(almofada, almohada), المفرص *al-mafra<u>s</u>* (almofreixe [mala de viagem], almofrej [bulto]).

- La letra **n** registra el sonido [n] procedente de la letra árabe ن **n**, pero unas veces se mantiene y otras desaparece en ambas lenguas: المندي al-munadi (almoeda [leilão], almoneda [subasta]), الصنفة al-sanifa (sanefa [faixa sobressalente], cenefa [tira suplementaria), الدوان na ura (nora, noria). الدوان al-diwan (aduana, [gobierno]) الفندن (al-fundaq (alfândega, [hospedaria]).
- La letra **r** registra los sonidos [ɾ] [r] del español y [ɾ] [R] del portugués, procedentes de la letra árabe تعرفهٔ :**r** نعرفهٔ ta rifah (tarifa), طریحهٔ <u>t</u>arirha (tarefa, tarea).
- La letra **s** registra los sonidos [s] [h] españoles y [s] [z] [∫] portugueses, procedentes de las letras árabes س s ش ch عن sultan (sultán, sultão [monarca]), سلطان hachchachin (assassino, asesino [dependente de hachis]), المهصه al-mihasa (almofaça [escova para limpar cavalos], almohaza [cepillo para limpiar caballos]),
- La letra **t** registra el sonido [t] en español y los sonidos [t] [tʃ] em portugués, procedentes de las letras árabes ت الله غير ta`rifah (tarifa), أطَراخهُ at-tarrakha (tarrafa [rede de pesca / red de pesca]); a veces, el sonido oclusivo sordo árabe [t] se sonoriza, resultando en [d]: بطانء bitana (badana [ovelha magra, oveja delgada), التوب al-tub (adobe [tijolo cru / ladrillo no cocido]).
- La letra **x** registra los sonidos [ks] [s] en español y [ks] [∫] [z] [s] en portugués, pero, procedente del árabe شرم ch, sólo realiza [∫], que emigró en español para [x]: شعرء cha ra (xara [tipo de seta], jara [tipo de flecha]), شعرء xarab (xarope, jarabe).
- Las letras **z ç c** registran los sonidos [z] [s] [θ] en portugués y español, procedentes de la letra árabe غزان al-zahama (azáfama [pressa; só em português]), غزال al-za faran (açafrão, azafrán).

El lector consultará con fruto GARCIA, 2003 y POCKLINGTON, 2010, que profundizan la etimología de topónimos españoles: Benicàssim, Benifaió, Vinaròs, Sueca, Alzira, Aldaia, Burjassot, Alboraia...

Conclusión

Aunque el léxico español y portugués procede del latín en su mayor parte, no cabe duda que la influencia árabe se nota en una enorme cantidad de vocablos y topónimos, esparcidos a lo largo de la península ibérica. En este capítulo, nos hemos limitado a destacar palabras corrientes, de uso cotidiano, a partir de pistas vocálicas y consonánticas camitosemíticas.

Referencias bibliográficas

BARBOSA, J. M. **Études de Phonologie portugaise**. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar. 1965.

CORRIENTE, F. Gramática árabe. Barcelona: Herder. 2006.

CUNHA, C & CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio: Nova Fronteira. 1985

DECHICHA, F. A Phonetic Study of the Vowels in the Arabic Dialect of Algires. Edinburgh: University of Edinburgh. 1978.

GARCÍA, J. J. **La Comunidad Valenciana y sus topónimos**. Alcalá: Centro Virtual Cervantes. 2003.

HALL, R. 1943. "The Unit Phonemes of Brasilian Portuguese". In **Studies in Linguistics**, I, 4.

JUBRAN. S. A. Ch. **Árabe e Português: Fonologia Contrastiva**. São Paulo: EDUSP. 2004.

LAPESA, R. **Historia de la lengua española**. Madrid: Gredos. 1991.

LLORACH, A. E. Fonología española. Madrid: Gredos. 1991

MASIP, V. Gramática histórica portuguesa e espanhola. São Paulo: E.P.U. 2003.

_____. **Manual de árabe clássico para falantes de português**. Recife: EDUFPE. 2013.

MATTOSO C., Jr. **Para o estudo da fonêmica portuguesa**. Rio: Padrão Editora. 1977.

POCKLINGTON, R. "Toponimia ibérica, latina y árabe en la Provincia de Albacete". In **Al-Basit, Revista de Estudios Albacetenses**, nº 55, 2010, p. 111-167.

QUILIS, A. **Tratado de fonología y fonética españolas**. Madrid: Gredos. 1993.

Breve Panorama da Língua Espanhola nos Estados Unidos e da Cultura em *Spanglish*

Theresa K. Souza e Silva Bachmann*

Os Estados Unidos concentram a segunda maior população hispano-falante do mundo. Com mais de 50 milhões de falantes do espanhol, de acordo com o censo estadunidense de 2010, o total de falantes da língua espanhola nos Estados Unidos, em termos de número, fica à frente ao da Espanha, país com cerca de 46 milhões de habitantes, e atrás apenas ao do México, que conta com uma população estimada de 129 milhões de pessoas. Devido ao grande número de falantes de espanhol, é possível afirmar que este idioma funciona como uma espécie de língua franca em importantes zonas dos Estados Unidos, uma vez que é utilizado com grande frequência não somente pela população em situações cotidianas de comunicação, mas também é uma língua de uso frequente em ambientes burocráticos e oficiais.

A língua espanhola é, então, uma parte viva do universo cultural de alguns estados norte-americanos. Além disso, por conta da diversidade de imigrantes hispanos nos Estados Unidos, a circulação de diferentes variantes do idioma dá margem a importantes fenômenos frutos de línguas em contato. Dentre estes, é possível citar uma espécie de koineização do espanhol de circulação social, surgida por conta da necessidade de tornar comunicáveis as relações entre membros de comunidades de diferentes variantes do espanhol que transitam em um mesmo espaço; o bilinguismo, fenômeno linguístico frequente entre as gerações de hispano-falantes nascidos nos Estados Unidos, e, dentro desse espectro, o surgimento de um código híbrido entre o espanhol e o inglês, que popularmente ficou conhecido como *Spanglish*. Neste ensaio, será oferecido um breve panorama da realidade do espanhol nos Estados Unidos, procurando explorar situações de língua em contato e analisar a cultura que nasce desse processo.

^{*} Doutora em Literatura Latino-americana pela Universidade da Califórnia, Davis. Pós-doutoranda pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Endereço eletrônico: theresakb@gmail.com

Breve panorama da população hispano-falante nos Estados Unidos

Em termos históricos, um marco importante para a expansão do espanhol nos Estados Unidos é o ano de 1848, com a assinatura do Tratado de Guadalupe-Hidalgo, acordo de paz que põe fim à guerra entre México e Estados Unidos. Por meio deste tratado, quase 50% do território mexicano foi incorporado ao dos Estados Unidos. Os mexicanos que habitavam as zonas que passaram então a ser território norte-americano não precisaram necessariamente deixar aquelas regiões. Tendo a opção de permanecer onde já moravam, a maioria decide por ficar, dando então início a uma situação de bilinguismo mais evidente agora que a fronteira os atravessava. Posteriormente, somam-se a isso algumas massivas ondas de imigração, como a de mexicanos no final do século XIX, por motivo da industrialização; a de porto-riquenhos no começo do século XX, também por motivos laborais; e a de cubamos no final do século XX, que deixavam a ilha caribenha em busca de asilo político.

Esse grande e constante fluxo imigratório contribui para que o espanhol passasse a se firmar como uma língua de grande importância nos Estados Unidos. FAIRCLOUGH, citando a tese defendida por Hudson, Hernández-Chávez e Bills, afirma que, "de no ser por el continuo flujo de inmigrantes de habla hispana, el español no se habría mantenido en los Estados Unidos dada la política de asimilación ante otras lenguas que no sea el inglês" (2003: 191). Essa atualização da língua gerada por esse fluxo continuo de novos imigrantes mantém o idioma em uso constante e contribui para que, atualmente, a língua espanhola seja o segundo idioma mais falado nos Estados Unidos, perdendo apenas, em número de falantes, para a língua oficial, o inglês.

A população de origem hispana representa 16% da população que vive em território norte-americano¹⁰, cujo número total é de cerca de 309 milhões de pessoas segundo o último censo. Essa realidade demográfica reflete claramente na realidade linguística e acaba gerando uma demanda por domínio do espanhol por parte de alguns setores da população monolíngue. De acordo com DUMITRESCU (2013: 525), o espanhol representa mais da metade das matrículas entre todas as

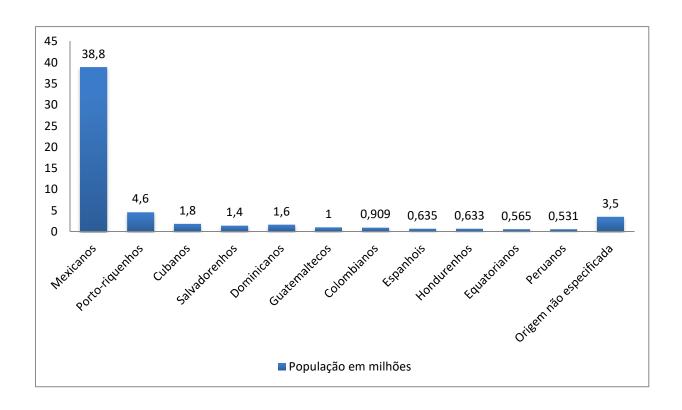
_

¹⁰ É necessário esclarecer que esta estatística não toma em conta a população hispana indocumentada, que, estima-se, passe dos 11 milhões de pessoas.

demais línguas estrangeiras combinadas oferecidas a nível universitário. Além do mais, a população hispano-falante é jovem e em constante crescimento, o que nos leva a induzir que o espanhol como língua franca nos Estados Unidos terá vida longa e dará margem ao surgimento de diversos fenômenos linguísticos. A população de origem hispana constitui o grupo étnico mais jovem do país, com uma média de 27 anos de idade. É importante frisar também que uma em cada quatro crianças que vivem nos Estados Unidos é de origem hispana, e, dentre estas, 92% são cidadãs norte-americanas por nascimento; ou seja, fazem parte principalmente de uma primeira e segunda gerações de latinos, a maioria dos quais crescerão em situações de bilinguismo, levando a induzir que a alternância de códigos é um fenômeno linguístico que continuará a evoluir.

Em termos de distribuição demográfica, 75% da população hispana que vive nos Estados Unidos está concentrada em 8 estados do país: Califórnia, Texas, Florida, Nova Iorque, Illinois, Arizona, Nova Jersey e Colorado. Esta concentração, no entanto, está acentuada em três estados: Califórnia, Texas e Flórida congregam 50% da população hispana que vive nos Estados Unidos.

Ainda em relação à demografia, a população de origem mexicana é a mais ampla entre todas as de origem hispana, totalizando uma média de 39 milhões de pessoas de acordo com o censo de 2010. O segundo grupo com maior representatividade é o dos porto-riquenhos, com cerca de 4,6 milhões de pessoas, seguido pelos cubanos, com cerca de 1,8 milhões de pessoas. A totalidade dessa representatividade encontra-se na tabela abaixo, seguindo as estatísticas do censo norte-americano de 2010.



Diversidade linguística e identidade cultural

A diversidade linguística em termos de variantes de espanhol nos Estados Unidos é tão forte que faz deste país uma verdadeira Babel hispânica. John M. Lipski tem um importante estudo sobre as diversas variantes de espanhol faladas nos Estados Unidos reunido no livro *Varieties of Spanish in the United States* (2008). Cada variante é analisada não apenas sob o ponto de vista linguístico, e sim também como parte de uma comunidade de imigrantes. Lipski contempla a história de grupos específicos em relação à imigração aos Estados Unidos ao dar visibilidade às variantes de espanhol mexicana, cubana, porto-riquenha, dominicana, salvadorenha, nicaraguense, guatemalteca e hondurenha, além de problematizar sobre a alternância de códigos como um fenômeno de línguas em contato.

O contato com o inglês e entre as diversas variantes de espanhol produzem, inclusive, outras variedades desta língua. Moreno Fernández identifica três grandes variedades própria do espanhol dos Estados Unidos: a variedade méxico-estadunidense, ou chicana; a variedade porto-riquenha da comunidade fixada na

cidade de Nova Iorque, também conhecida como variedade *nuyorican*; e a variedade cubano-estadunidense.

Como bem ressalta DUMITRESCU (2013: 529),

Las consecuencias lingüísticas que esta expansión supone no son triviales, ya que la expansión de los hablantes de español a nuevas zonas geográficas, donde entran forzosamente en contacto con hablantes de otras variedades de español y/o inglés (o incluso de otras lenguas locales) puede llevar a una mayor diversificación geo- y sociolectal.

Pesquisas realizadas junto aos filhos de imigrantes de origem hispana em 2011 pelo Pew Research Center (doravante PRC), fundação de pesquisa que busca promover a compreensão pública acerca da diversidade da população hispana nos Estados Unidos, revelam o importante papel da população hispana de primeira e segunda gerações em relação ao uso e à manutenção do espanhol como língua de herança. Ao serem perguntados sobre que língua utilizavam com mais frequência ao realizar o ato de pensar, 65% dos hispano-falantes de primeira geração disseram que o fazem em espanhol, 18% em ambas as línguas e 15% em inglês (TAYLOR 2012: 29). Algo que se comprova quando, ao serem perguntados sobre qual consideravam ser sua língua dominante, 61% dos entrevistados da primeira geração de imigrantes latinos disseram que consideram o espanhol como língua dominante, 33% se consideram bilíngues e apenas 6% dos membros da primeira geração de hispanos nascida nos Estados Unidos afirmaram que a sua língua dominante era o inglês (TAYLOR 2012: 26).

Esse papel ativo de uso da língua por parte da primeira geração faz com que o idioma se transmita à geração subsequente. A segunda geração, correspondente aos netos dos imigrantes hispanos, tem por característica ser a que mais se reconhece como bilíngues, com um total de 53% dos membros deste grupo pesquisado pelo PRC. Tudo isso somado dá margem à importante material de pesquisa para os estudos sociolinguísticos. Tanto em termos de estudos de variedades e formação de uma koiné quanto em relação ao estudo do bilinguismo como fenômeno linguístico e da criação de um código fruto do espanhol e inglês como línguas em contato, conhecido popularmente como *Spanglish*, Termo este que foi cunhado pelo jornalista porto-riquenho Salvador Tió nos anos 1950. Usado

inicialmente de forma despectiva, o termo *Spanglish* até os dias atuais suscita bastante controvérsias, mas, no entanto, passa a assumir uma carga semântica mais positiva, relacionada ao traço identitário de uma comunidade, a partir dos anos 1960, como parte do movimento dos diretos civis surgido nos Estados Unidos¹¹.

Mais do que uma forma de híbrida de comunicação, o *Spanglish* é um traço de afirmação de identidade da comunidade latina, mestiça e subalterna dos Estados Unidos. Como bem define Joana LIBEDINSKY (apud FAIRCLOUGH 2003: 190), "el Spanglish es un mestizaje lingüístico, un intercalamiento no solo de fonemas y morfemas sino de identidades". Nota-se isso na forma como os hispanos de primeira e segunda gerações que vivem nos Estados Unidos se reconhecem em termos de identidade. Ainda de acordo com a pesquisa nacional feita com latinos nos Estados Unidos pelo PRC, 62% dos membros da primeira geração de latinos, quando perguntados sobre o termo que mais usavam para se descreverem, afirmaram que utilizavam o país de origem dos seus pais, enquanto 28% utilizavam o termo "latino" ou "hispano", e apenas 8% utilizavam o termo norteamericano (TAYLOR 2012: 12). Esse reconhecimento identitário também se mantém bastante visível entre norte-americanos filhos dessa primeira geração de latinos nascida nos Estados Unidos. Entre os membros deste grupo, 43% utilizam o país de origem os seus avós, 18% utilizam o termo "latino" ou "hispano", enquanto 35% dizem que o termo "norte-americano" é o que melhor os descreve (TAYLOR 2012: 12).

Esse reconhecimento da identidade latina faz parte de um processo em que a manutenção do espanhol como língua de comunicação é bastante evidente. Ainda de acordo com esta pesquisa, 91% dos norte-americanos que fazem parte da primeira geração de hispanos nascida nos Estados Unidos consideram que falam e escrevem o espanhol "muito bem". Entre os de segunda geração, 82% afirmam que falam o espanhol "muito bem" e 71%, que leem "muito bem" em espanhol (TAYLOR 2012: 24).

¹¹ É importante ressaltar que não há um consenso em relação a isso, uma vez que o termo *Spanglish* suscita grande discussão. Por conta desse caráter conflitivo, alguns acadêmicos preferem evitá-lo, como o faz Domnita DUMITRESCU (2013), por considerá-lo controverso.

Essas gerações de bilíngues, acostumada ao manejo diário dos dois códigos, fomenta o fenômeno de apropriação léxica e de alternância de códigos que ficou popularmente conhecido como *Spanglish*. A apropriação léxica consiste em empréstimos linguísticos tomados do inglês na qual a palavra nova se forma a partir do uso do radical da palavra em inglês e da inserção da desinência em espanhol, como nos casos de "rufa" (de "roof", teto), *marketa* (de *supermarket*, supermercado), *faxear* (do verbo *to fax*, enviar um fax), *mopear* (do verbo *to mop*, esfregar), *parquear* (do verbo *to park*, estacionar), *troca* (de *truck*, caminhão) etc. Sobre este tipo de formação de palavras, SÁNCHEZ-MUÑOZ (2013: 441). faz a seguinte diferenciação: "we differentiate between loans (the transfer of forms with their meanings for example troca 'truck'), and calques (the transfer of meanings only; for example carpeta for 'carpet' or 'rug' with the meaning from English of 'carpet')"

Outra característica do *Spanglish* é o uso de traduções literais de expressões do inglês ao espanhol, também conhecida como calques semânticos. Seguindo este processo, expressões comumente utilizadas em espanhol, como *pasarlo bien, estar en bancarrota, cambiar de idea*, dão lugar a outras como, respectivamente, *tener un buen tiempo, estar quebrado, cambiar su mente* etc. Estas são, por sua vez, expressões literais traduzidas da variante do inglês dos Estados Unidos, respectivamente: *to have a good time, to be broke, change his/her mind*.

O fenômeno linguístico de alternância de códigos (code-switching) é uma das fortes características do Spanglish. Ocorre, geralmente, de três formas bem marcadas. A primeira delas é a inserção de uma palavra em inglês em uma frase em espanhol. A segunda, a inserção de uma sentença em espanhol ao final de um enunciado em inglês, como uma forma de reafirmação de uma ideia previamente expressa em inglês. E a terceira, e a que mais chama a atenção devido à sua complexidade, é a alternância de códigos dentro de uma oração.

Enquanto mais se dominam os dois idiomas, maior é a incidência da alternância de código intraoracionais. Devido à essa complexidade e à exigência de um domínio sintático e semântico dos dois códigos, este fenômeno é, por este motivo, observado com bem mais frequência entre bilíngues, especialmente entre membros da comunidade hispana de primeira e segunda gerações.

Um estudo realizado por MARTÍNEZ (2010) em escolas da cidade de Los Angeles e do seu entorno lança luz à complexidade da alternância de códigos ao

observar o funcionamento desse fenômeno em crianças de sexto ano escolar¹². O pesquisador chega à conclusão de que o *Spanglish* funciona como uma ferramenta semiótica capaz de permitir que os estudantes sejam capazes de produzir importante conteúdo conversacional. Segundo o que observa a partir do diálogo dessas crianças, o uso do *Spanglish* se dá em seis contextos principais:

Specifically, students used Spanglish to: (1) clarify and/or reiterate utterances; (2) quote and report speech; (3) joke and/or tease; (4) index solidarity and intimacy; (5) shift voices for different audiences; and (6) communicate subtle nuances of meaning (MARTINEZ 2010: 131).

O estudo de Martínez ajuda a desconstruir o mito de que este código – *spanglish* – é utilizado como uma muleta por falantes que não dominavam o inglês e / ou o espanhol. Pelo contrário, tal estudo reforça o bilinguismo e o domínio de ambos os códigos como meios necessários para se criar uma comunicação efetiva de alternância de códigos inglês/espanhol. O uso alternado de um e outro códigos em um mesmo contexto de fala revelam regras próprias, tanto de teor linguístico quanto estilístico, e, inclusive, como estratégia retórica.

Espanhol, Spanglish e cultura de massa nos Estados Unidos

A grande manutenção da cultura hispana nos Estados Unidos e a realidade desse transbordamento em um novo aspecto cultural, que se articula a partir do bilinguismo como fenômeno linguístico de grande relevância, se refletem na própria relação de consumo e nas nuances da articulação da cultura de massa. Nos Estados Unidos, duas emissoras de televisão (Univisión e Telemundo) dedicam sua programação ao público latino. Ademais, neste país existem cerca de 300 estações de rádio com programação também voltada para este público.

Como consequência disso, a publicidade também se aproveita desse grande filão de mercado promovendo propaganda de produtos em língua espanhola e, inclusive, utilizando o *Spanglish* como mote para se aproximar deste público. Isso

-

¹² Crianças na faixa etária dos 11 aos 12 anos.

se percebe nas propagandas de bebida dispostas em outdoors nas imagens abaixo. A primeira é uma propaganda de refrigerante, que faz uso da alternância de códigos como recurso criativo para atingir o público latino/bilíngue. A segunda propaganda cria uma nova palavra a partir da junção das palavras "cerveja" em inglês "beer" e em español "cerveza" como estratégia de venda para o público latino.





A alternância de códigos na literatura

Na literatura, o uso combinado de códigos é mais antigo. Há registros disso na poesia folclórica do estado do Novo México nos séculos XVIII e XIX (FAIRCLOUGH, 2003: 195). No século XX, grande parte da escrita criativa feita por latinos nos Estados Unidos incorpora, em alguma medida, a alternância de códigos. Este recurso, não apenas estilístico, tem também as suas ramificações políticas. Como destaca TORRES (2007: 76), o discurso literário que incorpora a alternância de códigos não é um recurso meramente metafórico, mas representa uma realidade de um segmento da população que vive entre culturas e línguas. O discurso literário surge, então, para atualizar o discurso da fronteira e de comunidades bilíngues e biculturais.

Torres elenca três tipos de narrativas com alternância de códigos: as que são escritas primariamente em inglês, e voltadas para um nicho de mercado monolíngue, adicionam palavras do espanhol que são facilmente reconhecidas por um público desconhecedor do espanhol, já que circulam amplamente na sociedade. São narrativas que incorporam um glossário aos livros, como parte da estratégia de alcançar essa fatia de leitores. A segunda seria aquela que privilegia um leitor bilíngue, com uma alternância de código mais complexa, mas ainda assim mais fundada no inglês. E da terceira, a qual chama de "bilinguismo radical", fazem parte narrativas que se valem de um código intrincado, utilizando os dois idiomas, acessível somente por parte de verdadeiros bilíngues.

Duas narrativas dessa natureza são "Yo-yo boing!" (1998), da escritora porto-riquenha Giannina Braschi, e "Killer crónicas: bilingual memories" (2004), da escritora californiana Susana Chávez-Silverman. Narrativas como essas, devido ao grande teor de uso de ambos os códigos, inglês e espanhol, são comumente chamadas de narrativas em *Spanglish*¹³. Vejamos abaixo um fragmento extraído de "Killer crónicas: bilingual memories":

Tan sencillo, once you're there. And perhaps only if you're there... So, qué es lo que esto nos dice about borders, identidades, transnational studies, about the end of nationalisms, sobre el supposedly-shrinking global mundo? Shrinking para quién? My ascendent in Sagittarius me confirma y reitera un destino

¹³ Na ficha catalográfica de "Killer Crónicas: bilingual memories", na descrição da língua utilizada

aparece "Written in a combination of English and Spanish", pondo as duas línguas em pé de igualdade frente à composição da narrativa.

peregrino. Ay, utópica. Yes, ou-topos. Not out of this mundo, sino no-place. Bueno, no one place, quizás. (CHÁVEZ-SILVERMAN 2004: 10).

Estas narrativas, independentemente do grau de bilinguismo de que se armam, têm em comum a carga política dos temas que retratam: colonialismo, diversidade racial e de gênero, discriminação, violência doméstica etc. A poeta chicana Gloria Anzaldúa (1942-2004) é uma dessas vozes que mais encontrou destaque no século XX. Ativista chicana, acadêmica, escritora e poeta, seu icônico livro *Boderlands/La frontera*, expõe, em primeira pessoa, a problemática de se viver na fronteira na pele de uma mulher de origem latina. A fronteira é descrita como uma ferida aberta, onde o terceiro e o primeiro mundo roçam, e sangra, e na qual os únicos habitantes legitimados são os que estão no poder, os brancos. Seu livro é a construção da consciência mestiça e a problematização da consciência da fronteira, como fica claro no poema seguinte:

Una lucha de frontera / A Struggle of Borders

Because I, a mestiza,
continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio,
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente. (1999, p. 99)

A escrita de Anzaldúa é uma mostra da emergente cultura chicana nos Estados Unidos. A poesia feita por imigrantes hispanos e das gerações seguintes ocupa cada vez mais os espaços públicos, praças, cafés, e surge como um meio tão performático quanto político de compartilhamento de problemas sociais complexos e de reivindicação de direitos. A arte surge, mais uma vez, como um espaço criativo e político de vital importância para expor situações sociais. A mescla do idioma é a ponta de um iceberg que guarda uma complexa identidade imigrante e mestiça, tão discutida e tão ainda por se profundamente conhecer.

Referências bibliográficas

ANZALDÚA, Gloria. **Boderlands/La Frontera**: the new mestiza. São Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. **Killer Crónicas**: bilingual memories. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

DUMITRESCU, Domnita. "'Spanglish' and identity within and outside the classroom". In: **Hispania**, 96(3), 2013, 436-437.

_____. "El Español en los Estados Unidos a la luz del censo de 2010: los retos de las próximas décadas". In: **Hispania**, 96(3), 2013, 525-541.

LIPSKI, John M.. **Varieties of Spanish in the United States**. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2008.

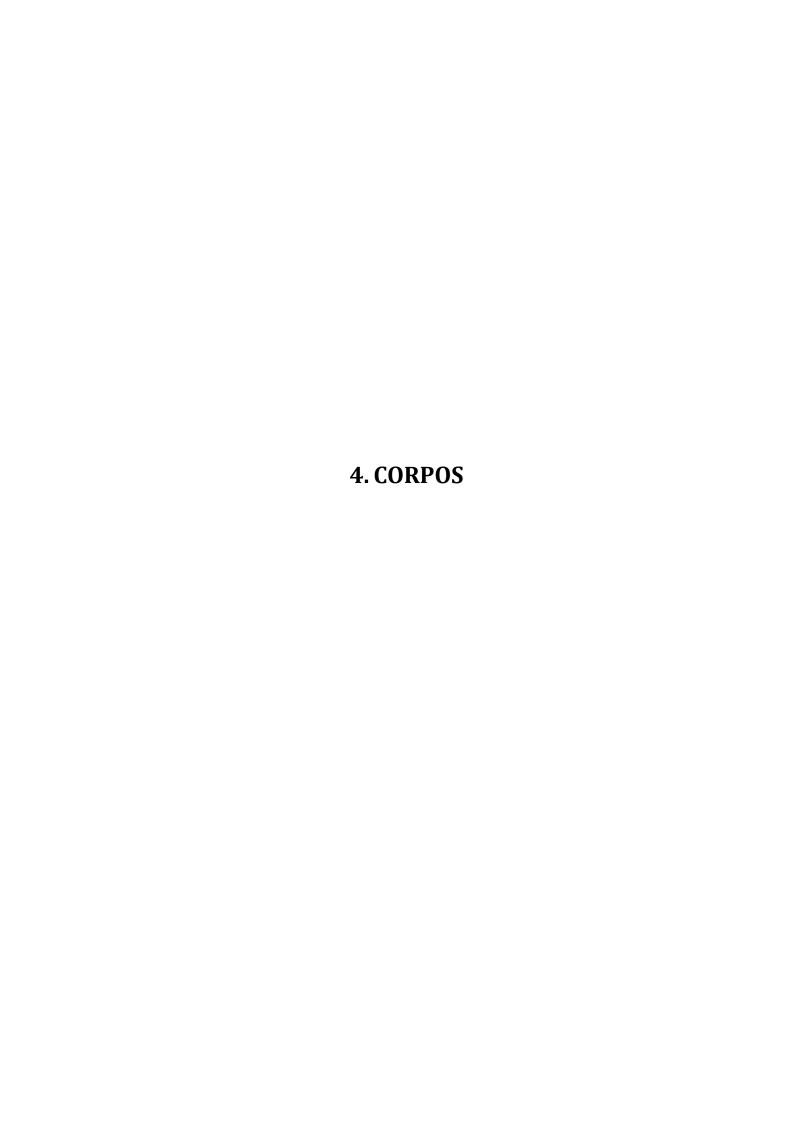
FAIRCLOUGH, Marta. "El (denominado) Spanglish en los Estados Unidos: polémicas y realidades". In: **Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana**, 1(2), 2003, 185-204.

MARTÍNEZ, Ramón A.. "Spanglish as literacy tool: toward an understanding of the potential role of Spanish-English code-switching in the development of academic literacy". In: **Research in the teaching of English**, 45(2), 2010, 124-149.

SÁNCHEZ-MUÑOZ, Ana. "Who soy yo?: The creative use of 'Spanglish' to express a hybrid identity in chicana/o heritage language learners of Spanish". In: **Hispania**, 96(3), 440-441.

TAYLOR, Paul (dir.). When Labels don't Fit: hispanics and their views of identity. Washington, D.C.: Pew Research Center, 2012, 1-63.

TORRES, Lourdes. **In the contact zone**: code-switching strategies by Latino/a writers. In: Melus, 32(1), 2007, 75-96.



Copi, do idioma argentino ao francês "menor": por um teatro transgênero

Renata Pimentel Teixeira*

Já pesquisando a obra do artista múltiplo argentino Raul Botana, que assinava sob o pseudônimo Copi, há mais de uma década, inicio constatando o quanto ele vai sendo difundido, mais ainda segue um ilustre desconhecido em mais amplo espectro; logo, segue sendo importante tecer uma breve apresentação dele e de sua vasta obra, repleta de facetas tantas que constitui um manancial de pesquisa inquietante e instigante.

Aos que já eventualmente me leram escrevendo sobre este autor, pulem este e alguns dos próximos parágrafos (risos da narradora). Aos que ainda não sabem muito sobre trajetória, contexto e obra de Copi, seguimos reinventando modos de dizer-lhes. Nascido na Buenos Aires de 1939,em um período conhecido como a 'década infame', termo cunhado pelo historiador José Luís Torres, em livro com essa expressão como título e que passou a ser usado genericamente para designar tal momento. O período a que a expressão se refere teve início em 6 de setembro de 1930 com o golpe civil-militar que derrubou o presidente Hipólito Yrigoyen por José Félix Uriburu e terminou em 4 de junho de 1943 com o golpe militar que derrubou o presidente Ramón Castillo. Aqui já acrescemos a informação, nada gratuita, de que o general Juán Domingo Perón participou no golpe ao lado de Uriburu (e, ainda, que Perón será presidente da Argentina por três períodos: 1946 a 1952, 1952 a 1955 e, por fim, de 1973 a 1974, ano de seu falecimento). Perón foi um líder controverso, adorado e detestado, ditador populista. É durante seu segundo período de governo que Copi, contando dezesseis anos, e sua família inteira precisam fugir em exílio político, primeiro para o Uruguai e, logo em seguida, para Paris.

A família toda de Copi é ligada a jornalismo, ativismos políticos de vários matizes e arte. Seu avô materno, Natálio Botana, é uruguaio de nascimento, mas se

127

^{*} Doutora em Teoria da Literatura, professora associada da UFRPE- Campus Recife, renatapimentel@gmail.com

radica em Buenos Aires e lá funda o Diário Crítica, jornal de tom sensacionalista, que muda a face do periodismo argentino. Fundado em 15 de setembro de 1913, encerrou suas atividades em 1962, após uma existência cheia de reviravoltas, tendo chegado a ser um dos mais vendidos do país, com uma sede luxuosa na Avenida de Mayo, e se desdobrando em outras publicações culturais, como o suplemento *Crítica Magazine* (em que colaboraram Roberto Alrt, AlfonsinaStorni e tantos outros) ou a *Revista Multicolor*, publicada de 1933 a 1934, sob a batuta de Jorge Luís Borges. O caráter inicial é marcado pela relação de Natalio com políticos conservadores, opondo-se ao primeiro governo de Hipólito Yrygoyen.

Imerso em uma rede de complexas posições e reviravoltas de alinhamento político, como toda a história argentina e, quiçá latino-americana, foram muitas guinadas dadas pelo Diário em sua existência. Uma das maiores foi a influência nítida de Salvadora Medina Onrubia (avó materna de Copi), que era anarquista atuante, ligada à *santería*, dramaturga (uma das temáticas recorrentes de suas peças, devemos destacar, são os enlaces lésbicos, ou seja, a orientação não-normativa já na mira familiar), era também mãe solteira quando chega a Buenos Aires e se liga a Natalio Botana, com quem acaba casando. Salvadora foi responsável pelo batismo literário do neto, pois foi quem lhe deu o apelido com o qual passou a assinar toda sua obra. Do hábito de apelidar filhos e netos, voltaremos a falar em breve. Quanto à avó, encontramos depoimento do próprio Copi que ressalta a força dela em sua vida e obra, publicado em livro que recolhe diversas entrevistas dadas por Copi ao jornalista José Tcherkaski e alguns outros depoimentos de amigos do dramaturgo:

Minha avó era uma boa escritora de teatro, muito representado em Buenos Aires— comédias, farsas leves, com personagens lésbicas que enganam seus maridos, ambientadas entre os anos 1920 a 1940—, ela ria como uma louca quando lia as minhas obras. Reconhecia em seu neto uma malignidade que lhe resultava própria. (in TCHERKASKI, 1998: 121— tradução nossa)¹⁴

¹⁴Mi abuela, una buena escritora de teatro, muy representado en Buenos Aires – comedias siniestrasligeras, lesbianas engañando a sus maridos enlosaños 20 al 40 – se reía como una loca cuandoleía mis obras. Veíaensunieto una malignidad que leresultabapropria.

Salvadora, espírito forte de mulher feminista e atuante (como se constata), quando casa com Natalio, passa a ter grande influência sobretudo na vida deste e muda o direcionamento do *Diário Crítica* para uma retórica marcadamente antiautoritária. Não havia um editor que norteasse um tom único, os jornalistas atuavam livremente expondo suas opiniões e seus posicionamentos. Um caráter, porém, se manteve: *Crítica* foi, sobretudo durante a 'Década infame' que já mencionamos, um opositor direto e extremamente crítico ao governo de Perón.

Quanto ao pai de Copi, de quem este herda o primeiro nome, chamava-se Raul Taborda Damonte. Foi jornalista, político, membro do partido Unión Cívica Radical, pelo qual se elegeu mais de uma vez, e dirigiu o Diário Crítica, fundado por Natalio Botana, seu sogro, quando este faleceu em 1941. Deixou diversos escritos publicados, em geral com temática política e análises críticas duríssimas aos sucessivos governos de Perón. Não haveria como imaginar desdobramento diverso: acabou precisando deixar Buenos Aires e a Argentina natal durante o segundo governo ditatorial do general. Durante toda a vida foi também artista plástico, talvez uma das heranças do Copi desenhista de tirinhas cômicas.

A mãe de Copi, Georgina Botana, é a única filha mulher de Salvadora e Natalio, nascida em 1919. Segundo o relato de seu irmão Hélvio (também ensaísta, contista e dramaturgo), no livro *Memorias: Traslosdientesdel perro*, destacamos o hábito que Salvadora mantém de criar apelidos para filhos e netos, para evitar que sejam enfeitiçados: "Además todos tenemos nombres relativamente secretos para evitar ser embrujados" (BOTANA, 1977: 13); e desta mesma obra nos chega a cena de 'rebatismo' de Georgina, uma alcunha muito particular, pela qual será chamada toda a vida: 'China'. E a explicação é mais um dos episódios que parecem ficção no anedotário privado desta família: "Salvadora não se cansava de repetir: 'que feia, que feia, parece uma china', e este apelido ficou para sempre colado a Georgina..." 15 (BOTANA, 1977: 14 – tradução nossa).

E Copi tinha, ainda, dois irmãos, mais novos, Juan e Jorge. Este último acompanhou muito de perto as atividades teatrais de Copi e foi responsável pelo registro de muitas imagens desse universo. É de Jorge Damonte, como assinava, a organização e reunião de textos e as fotos que compõem a edição de um livro de

¹⁵Salvadora no se cansaba de repetir: 'quéfea, quéfea, parece uma china', y este mote lequedó para siempre a Georgina...

registros de encenações de peças de Copi (com e sem o próprio no elenco), além de depoimentos sobre o artista, tanto do próprio Jorge como do editor francês Christian Bourgois. Desta publicação extraímos a reveladora declaração de Jorge sobre o infante Copi, os exílios, o país natal proibido e o teatro, (DAMONTE, 1990: 07):

Nossas vidas eram vidas de estrangeiros. Nosso país de origem nos fora proibido. Eu me lembro do Copi de infância. Ele já era o teatro. Meu irmão Juan, eu, os cachorros, o papagaio, seu auditório. Copi contava que antes de eu nascer, ainda na Argentina, seu público era composto por dois ursos adestrados, nascidos na mesma época que ele. Os ursos acabaram indo para o circo da cidade, porque cresceram muito mais rápido que o pequeno humano, o que certamente precipitou meu nascimento e também o do meu irmão Juan. (tradução nossa)¹⁶

Os pontos a que aludimos estão todos presentes: as vidas de estrangeiros exilados, as línguas vividas nesses trânsitos, seja o espanhol em sua cotidianidade buenairense; seja na estadia uruguaia e, também, o francês que se torna a "língua amante" (como se referia Copi ao dizer que escrevia em sua língua natal, o 'argentino' – nunca se refere ao idioma como espanhol – e frequentemente em sua língua amante, o francês), o teatro como lugar intrínseco de criação desde sempre, os animais como presenças/ personagens recorrentes no imaginário criativo/ ficcional/ dramatúrgico de Copi: em suas tirinhas, nas peças, nos escritos ficcionais estão os caramujos, os pássaros, os ratos, os morcegos, as focas...

As ousadias e as escolhas criativas muito particulares sempre foram a via de Copi. O escritor, também argentino, César Aira, ao escrever sobre a obra de seu conterrâneo, usando a mesma ferramenta do humor irônico, afirma: "Pois bem: Copi se atreve. Se atreve a tudo. Este é o seu último e definitivo extremismo. Por exemplo, não sabe desenhar, e desenha." (AIRA, 1991: 70 – tradução nossa)¹⁷

¹⁶Nos viesétaientdes viés d'étrangers. Notre pays d'origine nous étaitinterdit. Je me souviensduCopi de l'enfance. Il était déjà le Théâtre. Mon frère Juan, moi, les chiens, le perroquet, son auditoire. Copiracontaitqu'avant ma naissance, encore en Argentine, son public était compose de deux ours apprivoisés, nésenmêmetemps que lui. Ilsontfini au cirque de la ville pace qu'ilsavaientgrandit plus vite que le petit humain, ce qui a sûrementprécipité ma naissance ainsi que celle de mon frère Juan.

130

-

¹⁷Puesbien: Copi se atreve. Se atreve a todo. Ése es su último y definitivo extremismo. Por ejemplo, no sabe dibujar, y dibuja.

E deste atrevimento vem o que o dramaturgo, diretor, professor e pesquisador Marcos Rosenzvaig (outro argentino) reconhece como a fagulha para uma criação de um mundo muito específico na dramaturgia e na ficção. Ele diz que o aprendizado inicial da arte a partir da expressão pelas tirinhas cômicas traz a Copi a radicalidade de produzir um 'teatro-cómic' e uma 'ficção-cómic', ou seja, ele cria peças, romances, contos e novelas tendo como base a lógica do desenho de suas tirinhas: no desenho um corpo se rompe e se recompõe (as mortes reversíveis, os acidentes dos quais os personagens se recuperam com novos membros e a superação das enfermidades, as mudanças infinitas de gênero com possibilidade sempre de reversão ou novo câmbio): "Foi um desenhista de *comics* em sua primeira juventude, e a partir dessa vertigem da imagem chegou ao teatro e à ficção para imprimir a esses gêneros um aspecto único e peculiar, uma estética que chamarei 'teatrocomic' e 'novelacomic'" (ROSENZVAIG, 2003: 17)¹8.

Um universo criativo em que tudo é articulado e construído com a marca da ironia, do humor, da caricatura: gestual e exagero, estética *camp*, a suprema desmesura que se plasma em um uso também peculiar do idioma, da língua como plasma criativo, como 'paleta de formas e cores'.

Copi faz uma reviravolta ao criar e desconstruir/ desestabilizar o lugar confortável da língua no dizer-se do real. Questiona indireta, mas muito claramente, quando afirma como título de uma das mais emblemáticas de suas obras sobre a dificuldade de se expressar quando identificada essa 'condição' de homossexual (O Homossexual ou a dificuldade de se expressar, sobre a qual discorremos mais adiante), essa personagem inventada pelo discurso normativo por partedaqueles que nos querem fazer crer serem tais pessoas inaturais, desviantes, pervertidas. Quando se trata, tão-somente, de uma orientação da sexualidade, do desejo, da prática erótica entre criaturas humanas; porque para Copi o gênero flui como uma sucessão de epifanias, descobertas, performances; do mesmo modo que se vai de um quadrinho como humano ao quadrinho seguinte da tirinha se transformando em super-herói ou em animal ou em estátua...

¹⁸Fueundibujante de comicsensuprimerajuventud, y desde esevértigo de laimagenllegó ao teatro y a la novela para imprimirle a ambos géneros un aspecto único y peculiar, una estética que llamaré 'teatrocómic' y 'novelacómic'.

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, após imersão na obra de Franz Kafka (judeu nascido em Praga, cidade pertencente ao então império austro-húngaro; hoje componente da República Tcheca), produziram uma noção bastante interessante como uma chave de aproximação à questão do uso da língua nesta perspectiva de desconstrução das normas e dos usos estabelecidos, instaurando novos modos de se dizer e perceber aspectos do que se convencionou chamar de real e de ficcional e incorporando a língua como parte constitutiva do corpo que subverte, questiona.

Kafka era falante do alemão em Praga, mas durante o período de vida do autor (1883 a 1924), a maior parte da população em sua cidade natal falava o tcheco e há que se considerar: a divisão entre falantes dos dois idiomas era visível, pois esses dois grupos estavam tentando fortalecer essa ficção (que dominou as 'nações' na transição do século XIX para o XX) que era construir uma 'identidade nacional'. A comunidade judaica se encontrava especialmente dividida neste cenário: identidade política, religiosa ou cultural diaspórica e ainda vagando por um estado-nação para si, como comunidade (em grande parte rica economicamente, mas desterritorializada), entre os dois idiomas (nos quais o próprio Kafka era fluente, no entanto tinha o alemão como 'língua materna' – matrilinearidade da condição judaica e, de outro lado, da eleição linguística). Neste cenário, não são surpresa, pois, as questões sobre a origem do sujeito.

E a proposição de leitura de Deleuze e Guattari aqui invocada por nós (em obra intitulada *Kafka: por uma literatura menor*, 2015 – originalmente de 1975) considera exatamente, em consonância com o pensamento de Susan Sontag (em *Contra a interpretação*, 1987), retirar a obra literária do sistema interpretativo plasmado quase como norma irrefutável. Os filósofos mencionados lançam uma concepção mais radical de coerência com o universo ali criado pelo autor: incitam a leitura como experimentação, pela qual se dá a ver a obra literária como uma máquina político-experimental, no sentido de que subverte as expectativas convencionais, leva o leitor a expandir sensibilidade e percepções dos mundos possíveis, para além da 'ficção da versão oficializada' da história.

Assim é o uso que faz um escritor como Kafka (estrangeiro para si mesmo, relembramos aqui a búlgara Julia Kristeva, 1994), judeu tcheco em Praga, que adota o idioma dominante alemão para nele expressar uma visão de mundo, uma

sensibilidade que explode e denuncia a estrangeiridade. Sua literatura não reproduz os códigos estabelecidos, e sim, configura uma máquina de experimentação política em que o humano explode nas milhares de formas que pode tomar, subvertendo a ideia normativa, mas estapafúrdia, de uma língua ou uma identidade higienistas, comuns a todos os indivíduos e inquestionáveis.

Voltando, então a Copi, saímos de imediato com um exemplo desse uso 'desviante' e consciente do idioma 'maior' dominante (o francês do país europeu colonizador para o qual o estrangeiro, exilado, homossexual, artista precisa fugir em busca de sobreviver, em asilo político não obrigatoriamente integrado de modo pacífico/ festejado) para implodir a ilusão do acolhimento e escancarar as fronteiras culturais e multiplicidades de identidades e usos desta língua, fazendo dela o tal 'uso menor', revelando a marginalidade e as estratégias de dominação que seguem apontando a condição de elemento estranho, não nativo. Eis que o título de uma de suas peças, escrita originalmente em francês, é Les Quatre *Jumelles*, que equivaleria em tradução à lógica francesa como "As quadrigêmeas", indicando quatro irmãs gêmeas entre si. Mas o que Copi põe em cena são 'quatro gêmeas', mas sendo dois pares de irmãs gêmeas entre si. E mais radicalmente, todas são estrangeiras, marginais, fugitivas, proscritas socialmente e não necessariamente parentes genéticas, mesmo entre os pares de irmãs. Há quem mencione que Copi desconhece a língua, em sendo estrangeiro, e comete um erro. Uma leitura atenta revela o contrário: um conhecimento e uma consciência tais da língua que, politicamente, invocam a estrangeiridade comum a todos os humanos:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada (...). ... o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994: 09)

Nesta peça, do uso transgressor do idioma francês (pensado pela lógica argentina) à implosão do esperado no gênero dramático, surge o teatro transgêreno que enxergamos em Copi (do qual falaremos mais adiante): o teatrocomic que faz a morte ser reversível (as personagens gêmeas se matam em cena mais de uma dezena de vezes e revivem), como no recurso do desenho em série dos quadrinhos e, ainda, avançam as questões específicas do corpo da língua

irmanado ao corpo do estranho estrangeiro artista-personagem cuja sexualidade e cuja identidade de gênero é tão mutante quanto podem ser as mudanças de um quadrinho de desenho a outro.

Nesta mesma lógica está o relato-comic de Copi, por exemplo, na novela *O Uruguaio*, na qual nos é fornecida uma observação – como epígrafe –fundamental ao entrelace de ideias que tecemos aqui sobre amálgama entre a lógica da criação a partir da linguagem do desenho cômico de tirinhas, o relato ou a cena vertiginosos, o uso desviante/ "menor" da língua (proposta deleuziana) e a fusão língua/corpo no percurso ao teatro/arte transgênero (transgressora, cambiante, mutante): "Ao Uruguai, país onde passei os anos fundamentais da minha vida, a humilde homenagem deste livro, escrito em francês, mas pensado em uruguaio¹⁹." (COPI, 1978: 85 – tradução nossa). Ressalvamos que esta é uma das poucas obras de Copi publicada no Brasil, e na edição em português se cometeu a falha de não aparecer essa epígrafe!

A novela é uma longa carta em relato contínuo, destinada a um 'caro mestre', escrita por esta criatura exótica que é 'um uruguaio' (narradorpersonagem) e na qual constam as suas aventuras de atmosfera onírico-surreal entre cataclismas, desaparecimento do seu cão, invasões militares, população zumbi, uma visita do papa da Argentina (que se revela um sodomita e traficante de escravos sexuais), canonização, milagres, orgias, ironia vertiginosa. Corpos mutantes, brincadeiras com a língua desde a epígrafe: o que seria um relatohomenagem 'escrito em francês, mas pensado em uruguaio' por um autor que se declarava 'argentino-parisiense'? Parece-nos plasmar em forma não aprisionável (como diz Rosenzvaig sobre o teatro de Copi: impossível de enquadrar/aprisionar) a babel de línguas que compõe o universo expressivo do estrangeiro/exilado em suas deambulações. A perda da pátria e da língua materna leva à busca de novos solos onde se adaptar; novas línguas 'amantes' (como Copi se referia ao francês) nas quais expressar sua cultura fronteiriça, híbrida, mestiçada.

O segundo romance escrito por Copi, publicado em 1979, é *La vida es un tango*, cujo personagem central é justamente um exilado argentino em Paris. Que não se leia de forma imediata como um alterego, ou um personagem

_

¹⁹ "Al Uruguay, país donde pasélosañoscapitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito enfrancés, pero pensado enuruguayo."

autobiográfico. Saliente-se ser a única das suas ficções (romance) escrita originalmente em espanhol, mas em um uso muito peculiar, que ecoa o que vimos atestando até agora. Neste romance, a língua remonta aos anos quarenta e cinquenta do século XX, ao tom e à linguagem dos folhetins policialescos e vendidos em bancas de revista ou ao cinema argentino dessa época. Esta é uma escolha consciente, para ajustar o tom do relato: estamos diante de uma novela histórica. São três capítulos (ou mais precisamente três longuíssimos parágrafos) que tratam de acontecimentos da 'História': dois em nível mundial, a revolução de 1930 na Argentina e o maio de 1968 na França; o terceiro evento histórico é o centésimo aniversário do protagonista Silvano Urrutia, uma espécie de mito/eminente figura de seu país. Afinal, o que difere o discurso oficial que forja uma História e o olhar do escritor/ ficcionista que descortina outros aspectos da história por trás dela mesma, sob as cortinas veladas do teatro do mundo?

A vida de Silvano pode conter a de tantos líderes políticos e mitos midiáticos portenhos: "é uma errância erótica, corrompida, drogada, de um exilado que se vinga de sua condição forçosa de estrangeiro ao voltar à Argentina como herói." (PIMENTEL, 2011: 58-59) e mais ainda:

Revelando a vida imunda de Silvano, depois sacralizada pela mitificação em herói, Copi mostra seu aprendizado da vida de expatriado, incorporado à festa e às fantasias do mundo gay, ao travestismo, ao mundo de personagens, máscaras, performances, mas sem perder a visão de sua Argentina querida, sem viver o exílio como um problema, e sim fazendo do suposto luto da estrangeiridade, da condição de homossexual assumido e, depois, de doente de Aids uma vivência que apela à vida, que denuncia: para morrer basta que se esteja vivo. (...) Copi escreve a saga de Silvano, reinventando a argentinidade, a 'parisiensidade', e, em toda sua obra, a homossexualidade, a escritura. (PIMENTEL, 2011: 59-60)

O último romance publicado em vida por Copi retoma essa obsessão e esse mote: *A Internacional Argentina* (original de 1987, publicada no Brasil em 2015, pela editora Rocco, do Rio de Janeiro, no mesmo volume em que consta a novela *O Uruguaio*) traz como protagonista o enorme Nicanor Sigampa, obscuro mas nada discreto milionário argentino que vive em Paris e financia uma comunidade de exilados em suas atividades artísticas, espirituais e políticas. Seu grande objetivo é eleger um presidente argentino, e seu candidato ideal é um poeta-personagem

chamado Copi. Sigampa é um argentino muito mais atípico do que se possa imaginar: homem de alta estatura, corpulento e, não por acaso, negro. Copi sempre traz à cena o quanto a cultura e a sociedade patriarcal, conservadora, moralista e europeizada argentina tentou apagar homossexuais, índios e negros de suas ruas e de sua história oficial...

Em um relato inconcluso, publicado apenas postumamente, intitulado *Río de la Plata* e no qual o narrador afirma: "Bendita Argentina! Esta novela não é de modo algum autobiográfica." (COPI, 2010: 358 – tradução nossa), podemos colher ainda o seguinte trecho, muito ilustrativo da obsessão temática e de tratamento/concepção da língua como ferramenta imbricada no corpo-criador-exilado: "Durante meus anos de autor proibido escrevi mais que nunca em argentino, e sempre eram grandes dramas. A perseguição de meus irmãos e a morte violenta de algumas pessoas próximas da família me fizeram imaginar o Rio da Prata como um purgatório, do qual experimento sempre a vaga culpa de haver escapado." (COPI, 2010: 348 – tradução nossa).

Vemos que a negativa de ser um relato autobiográfico faz parte da ironia copiana, aponta para o tanto que a imaginação se imiscui no relato, na própria natureza do ato criativo, e o quanto a violência leva às torções do exílio e com ele do idioma politicamente usado em sua forma menor deleuziana, politica e demolidora: o texto é escrito em francês, por vezes pensado em uruguaio (?), mas alude aos anos de "autor proibido" em que Copi alega ter escrito seus "grandes dramas" (autor irônico, cujos textos sempre resvalam recursos da farsa, da comédia) em idioma argentino. As tradições uruguaias, rio-platenses, argentinas dos pampas povoados de índios, negros, homossexuais massacrados pelo poder instituído e militaresco (durante tantas seguidas ditaduras) – fundidas com a cultura europeia e parisiense, sobretudo, no endereço de exílio e reconhecimento artístico posterior.

O Homossexual ou a dificuldade de se expressar, peça de 1971, sintetiza em muitos aspectos a obra de Copi, suas obsessões e seus modos de criar, inclusive quando plasma em seu título o quanto se unem as temáticas discutidas neste artigo: um uso da língua que a subverte de modo absoluta e coerentemente interligado à compreensão deste 'corpo monstruoso' que traduz uma existência cambiante/ mutante flutuando entre gêneros e identidades: este ser apartado da

norma estanque da heterossexualidade compulsória em uma sociedade ocidental capitalista de base judaico-cristã, e por isso enfrenta a "dificuldade de se expressar".

Em uma cena do texto se plasma na fórmula-síntese mais precisa para ecoar a amplitude da questão: a personagem transexual Irina, espécie de centro em torno do qual toda a peça gravita, em diálogo com sua amante (também transexual) e professora de piano Madame Garbo, emite a seguinte fala: "Você sabe o que quer dizer 'invertebrados'? É espanhol. Isso quer dizer um animal que não tem vértebras, como os caramujos." (COPI 1998: 69). Saliente-se que o texto é originalmente escrito em francês (língua na qual Copi criou a maioria de suas obras) e o vocábulo 'invertebrados' aparece escrito no original em português, mas Irina diz ser espanhol. Esse voluntário e deliberado embaralhar dos idiomas indicia a questão central: que língua daria conta de dizer/ expressar corpos que não cabem na norma castradora? Corpos invertebrados, sem esqueleto, sem vértebras (para que sejam capazes de operar todas as mutações necessárias a suas epifanias de gênero), como são os transitórios seres transexuais do mundo Copi? Da língua ao corpo, mais que sem órgãos, pois com órgãos que se organizam como em moluscos, sem a rigidez da armadura dos esqueletos, das vértebras, das submissões às normas da língua. Um uso do espanhol que o flexiona ao argentino, ao uruguaio, ao franco-português deste ser exilado que é o artista.

Adendo: língua que é modo de nomear idioma e, também, órgão do corpo. Neste caso, órgão da ordem dos músculos; invertebrado, portanto, articulado e articulador da fala (e de seus silêncios) e fonte erógena.

Da língua ao corpo, então, trans/gênero, sexo e contaminação, Aids e falecimento (em Paris, em 1987, em decorrência da Aids), Copi é o estrangeiro que cria para propagar a viralização da própria vida. Novamente, retomamos KRISTEVA (1994: 15-16):

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. (...)

Sem lar, pelo contrário, propaga o paradoxo do comediante: multiplicando as máscaras e os 'falsos selfies', ele jamais é inteiramente verdadeiro, nem inteiramente falso...

Com essas palavras, queremos ampliar os ecos do mundo criado por Copi e pelo uso desterritorializado, viral e dessacralizante que ele faz da língua ao criar: faz da morte reversível no palco, na cena, nas tirinhas de desenhos cômicos, nos relatos vertiginosos e contínuos como a vida humana e, sobretudo, como a arte (marginal), capaz de reinventar as memórias, o léxico, a sintaxe dos corpos, dos desejos e das nossas 'dificuldades de nos expressarmos'.

Referências bibliográficas

BOTANA, Hélvio. Memorias: traslosdientesdel perro. Buenos Aires: PeñaLillo, 1977.

COPI. "El Uruguayo" In: **Lasviejastravestís y otrasinfamias**. Barcelona: Anagrama, 1978.

COPI. "Río de la Plata" In: **Obras (tomo I)**. Barcelona: Anagrama, 2010.

DAMONTE, Jorge. **Copi**. Paris: Christian Bourgois, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

KRISTEVA, Julia. Estrangeiros para nós mesmos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PIMENTEL, Renata. **Copi**: transgressão e escrita transformista. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.

ROSENZVAIG, Marcos. Copi: sexo y teatralidad. Buenos Aires: Biblos, 2003.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. São Paulo: L&PM, 1987.

TCHERKASKI, José. **HablaCopi**: homosexualidad y creación. Buenos Aires: Galerna, 1998.

TORRES, José Luis (1945). La Década Infame. Freeland, 1973.

O corpo desviante como gesto de irreverência: revisitando o Simón Bolívar de Juan Dávila

Fábio Mendes Ramalho*

1. Introdução

Numa obra que busca apresentar didaticamente algumas abordagens para a análise das imagens, Martine JOLY (1996) elenca a assim chamada corrente teológica como um dos eixos teóricos que servem de sustentação para o estudo e a crítica das imagens, em especial no que se refere às questões postas pela iconofilia e pela iconoclastia na cultura. Ambas noções transbordam o campo restrito das representações religiosas para ensejar uma proliferação de sentidos e práticas em torno das visualidades no contemporâneo.

Neste texto, propomos retomar a imagem criada pelo artista chileno Juan Dávila, "El libertador Simón Bolívar" (1994), bem como os problemas que ela suscita acerca dos entrecruzamentos entre estética e política. Inicialmente, apresentamos um breve apanhado do caso em torno da circulação da obra em meados dos anos 1990. Em seguida, buscamos revisitar os termos do debate em torno da obra, conforme elaborado por pesquisadoras e críticas da cultura tais como Nelly RICHARD (1994; 2001), Mabel MORAÑA (1997), Francine MASIELLO (1997; 2001) e Silvia MOLLOY (2000; 2012). Com isso, pretendemos delinear as disputas que marcaram a circulação da referida imagem no contexto chileno da transição democrática, bem como recuperar algumas reflexões críticas que resultaram desse acontecimento. Por fim, assinalamos algumas questões mais amplas relacionadas à construção da visualidade do poder, de modo a recolocar os termos do tensionamento proposto pela obra de Dávila.

Ao recuperarmos a aproximação entre a imagem do libertador e um corpo que escapa tanto às categorias estáveis de gênero, sexualidade e raça quanto aos padrões estéticos normativos que balizam a definição de um "bom gosto" legitimado pelos campos institucionais da arte e do aparato político estatal,

_

^{*} Doutor. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Email: fabio.ramalho@unila.edu.br

pretendemos retomar o gesto do artista para discutir o que ele nos revela sobre as interdições e exclusões impostas aos corpos desviantes da norma. Buscamos sublinhar o fato de que, longe de restringir-se apenas aos fluxos visuais do capitalismo global e suas estratégias massivas de produção e circulação de imagens midiáticas, a construção de ídolos e a mistificação política segundo os parâmetros de um regime visual dominante permeiam também os imaginários ditos progressistas, sobretudo quando estes são reassimilados por discursos oficiais.

2. Breve histórico

O que vemos na obra "El libertador Simón Bolívar", de Juan Dávila? Uma figura masculina, montada em seu cavalo - evocando, com isso, toda uma iconografia de próceres e líderes revolucionários latino-americanos -, que deixa entrever na abertura de seu colete um par de volumosos seios e que tem toda a larga região do quadril igualmente descoberta, de modo que apenas a cela cobre sua genitália. Os pelos pubianos e parte de algo que se assemelha a um saco escrotal permanecem à mostra. A perna, roliça, encontra-se coberta até quase o topo da coxa com o que parece ser uma meia 7/8, e mesmo as botas negras se mostram delicadas e brilhantes. Uma mão repousa sobre a crina do cavalo, que possui pelagem acinzentada, ao passo que a outra está erguida com o dedo médio em riste. Este gesto ganha uma especial evidência, emoldurado pela capa negra ao fundo e se destacando por entre uma profusão de elementos florais que, como um buquê, recobrem o braço, deixando apenas a mão visível, exposta. A pele escura tem sua tonalidade matizada por diferentes cores distribuídas pelo rosto, como uma maquiagem aplicada acima dos olhos, sobre as bochechas e nos lábios, notadamente avermelhados, acima dos quais se destaca um bigode. Um brinco dourado pende da orelha e o cabelo, negro e muito liso, apresenta pequenas ondulações na fronte, além de um cacho acentuado que desenha uma forma curvilínea sobre a testa. A parte dianteira da figura do cavalo está sobrepassada por um conjunto de formas geométricas, losangos preenchidos com vivas tonalidades: vermelho, amarelo, verde, lilás, laranja, dentre outras. O conjunto formado pela soma de todos estes elementos se destaca sobre um fundo branco.

De início, é preciso ressaltar que o suporte material que catalisa a visibilidade da obra de Dávila e desata o intenso debate publico não é, então, estritamente a tela. A imagem é exibida primeiramente como parte integrante de uma instalação intitulada *Utopía*. Em seguida é recolocada em circulação no contexto de um projeto financiado pelo Fondart (Fondo de Desarrollo de las Artes y La Cultura), órgão estatal vinculado ao Ministério da Educação do Chile, e que consiste na publicação de séries de cartões-postais. As imagens que tomam os postais como suporte são assinadas pela Escola de Santiago, composta por quatro artistas – Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn e Arturo Duclos –, e chegam ao público mediante diferentes "remessas" ou "envios". O postal com a imagem de Bolívar é colocado em circulação em agosto de 1994. O autor assina a imagem como Juana Dávila, gesto que sobreinscreve o binômio masculino-feminino no horizonte dos elementos que a obra pretende levar a um ponto de desestabilização.

Para recuperar a sucessão de fatos e repercussões que envolveram a circulação da imagem, recorremos sobretudo ao apanhado de fragmentos de jornais impressos, declarações públicas, cartas abertas e comunicações institucionais realizado por Nelly Richard para a edição da Revista de Crítica Cultural publicada em novembro daquele mesmo ano. De fato, vários outros textos acadêmicos que tratam do tema também fazem menção direta a essa fonte, seja citando-a rapidamente ou dedicando-se a uma análise mais aprofundada de alguns dados factuais aí contidos. Acreditamos que isso se deve ao menos em parte ao fato de que, embora armado sob a forma de uma colagem, esse trabalho de Richard preserva a referência direta às fontes originais e também à autoria dos textos. Desse modo, tal exercício de compilação ajuda a documentar posicionamentos que, do contrário, permaneceriam dispersos. Colagem e fragmento constituem, assim, uma aposta no encadeamento de atos discursivos que, reunidos mediante operações de recorte, seleção e sobreposição, permitem reconstruir parcialmente uma narrativa sobre o caso. No momento da publicação do texto-colagem *El caso* 'Simón Bolívar' o El arte como zona de disturbios, não há ainda uma intervenção mais extensa da voz de Richard, que apresenta uma breve leitura crítica antes de introduzir a sucessão de fragmentos. Ela voltaria a escrever sobre o tema em profundidade algum tempo depois, como veremos adiante. Nesse número da Revista de Crítica Cultural, o gesto de intervenção crítica mais direto se constitui talvez pelo texto da escritora Diamela ELTIT (1994), inserido na diagramação final dos fragmentos como um elemento mais que entra no armado geral do retalhos, mas no qual se empreende já uma escritura mais diretamente alinhada à perspectiva da publicação.

Não é o objetivo deste trabalho reordenar a cronologia precisa dos acontecimentos. De fato, parece-nos produtivo evitar o estabelecimento de qualquer relação demasiado direta de causa e efeito ou simplificar o encadeamento das reações à obra, posto que tais reações se tecem de maneira temporalmente dispersa e polifônica (ou por vezes, talvez seja mais adequado dizer, como numa câmara de ecos). Nesse sentido é que podemos dizer que a operação empreendida por Richard assume um teor mais estético que propriamente documental: a qualidade difusa e multifacetada do caso encontra na dispersão dos fragmentos uma forma produtiva. Não obstante, é possível considerar ao menos dois pressupostos ou pontos de partida a partir dos quais ler o conjunto dos textos. O dado de que a imagem tenha sido atrelada a instâncias oficiais mediante um edital de fomento vem nortear as suas condições de visibilidade, catalisando em grande medida o teor das respostas suscitadas, bem como as proporções que o caso termina por assumir. Junto a isso, há a percepção de que a repercussão internacional constitui uma espécie de influxo ou retroalimentação que se impõe aos debates em âmbito nacional, potencializando-os.

O fato é que a veiculação da imagem suscitou manifestações de representantes oficiais dos governos de países como a Venezuela, o Equador e a Colômbia. A Embaixada da Venezuela no Chile manifestou seu rechaço à obra mediante uma nota pública dirigida ao Ministro de Relações Exteriores do Chile, qualificando-a como "indecorosa", desrespeitosa, um ataque à "honra nacional" (citado em RICHARD 1994: 26).²⁰ Segundo a nota assinada pela embaixada, a obra

Todas as citações que compõem esta seção do nosso texto foram retiradas da compilação realizada pela Revista de Crítica Cultural, em sua edição de novembro de 1994, exceto quando

realizada pela Revista de Crítica Cultural, em sua edição de novembro de 1994, exceto quando explicitamente indicadas, de modo que nos limitaremos a indicar as páginas da referida publicação onde aparecem as declarações.

de Dávila atentava contra "o gênio imortal da independência americana" (Idem: 26). Na Venezuela, as reações envolveram também o Ministério da Educação venezuelano, que reivindicou do governo chileno uma resposta ao fato de que a obra havia sido exposta na Inglaterra, e ainda que a embaixada do Chile em Londres já houvesse manifestado seu repúdio a essa exposição da obra de Dávila, qualificando-a como um "insulto gratuito" (Idem: 27). Por sua vez, o embaixador da Colômbia no Chile, Jorge Mario Eastman, chegou a declarar que a imagem "constitui não apenas uma blasfêmia histórica, mas um refugo artístico que parece concebido num pavilhão de hospital psiquiátrico dedicado a acomodar pacientes sexuais" (Idem: 33).

No contexto nacional, o Presidente do Senado do Chile, Gabriel Valdés, qualificou a obra como "detestável", sugerindo que ela ultrapassava o "limite do bom gosto e da correção" (Idem: 30). No âmbito do aparato estatal chileno, configurou-se um mal estar e uma cisão interna entre, por um lado, os Ministérios da Defesa e das Relações Exteriores, que reverberaram o rechaço ao projeto, e o Ministério da Educação, que chega então a emitir uma declaração pública onde reconhece que a obra veiculada "desvirtua" e "ofende" a memória de Simón Bolívar (Idem: 27). Numa declaração oficial posterior, o governo chileno manifesta o reconhecimento do Ministério da Educação de que a obra "fere profundamente a sensibilidade de todos que valorizam a contribuição do insigne venezuelano à liberdade da América Latina" (Idem: 28).

Os ataques inevitavelmente atingem a questão do emprego de verba pública para o financiamento da arte. O então prefeito de Ñuñoa, Jaime Castillo Soto, expressa a indignação com o fato de que a obra, qualificada como uma injúria, tenha sido financiada "com o dinheiro de todos os chilenos" (Idem: 26). O jornal El Mercurio, por sua vez, em editorial publicado no dia 23 de agosto de 1994, convoca a necessidade de garantir o bom uso dos recursos dos contribuintes (Idem: 32). A transparência na aplicação dos valores pelo fundo de cultura é questionada no editorial, que levanta também acusações de aparelhamento partidário por parte do Fondart. Tal movimento da opinião pública desencadeia uma onda de novas contestações dirigidas a outros projetos, desembocando na acusação de que um "livro gay" havia sido financiado pelo mesmo fundo. Mesmo as manifestações expressas por representantes de setores políticos de esquerda em defesa do livro

em questão – a obra *Ángeles negros*, de Juan Pablo Sutherland – permitem atestar a desconexão desses setores com os debates sobre gênero e sexualidade. É o caso da declaração de Jorge Arrate, também colhida na compilação realizada por Richard, na qual o político reivindica o caráter privado da sexualidade, que deveria ser tratada pelas pessoas "na esfera da sua intimidade" (Idem: 34).

Percorrer o fio dos desdobramentos que transbordam a imagem de Dávila, a série de postais e mesmo todo o sistema da arte, chegando a tocar em questões como a responsabilidade de instituições e agentes públicos, a honra nacional, o passado histórico latino-americano e os mitos fundacionais, desafia-nos a interrogar como se configura, afinal, uma "polêmica". Quais seus mecanismos de funcionamento? Nesse quesito, a lógica causal parece valer menos que as vicissitudes e contingências implicadas nas dinâmicas de visibilidade e invisibilidade que regem a cena pública. Nesse caso, a máquina de rastrear e expor artistas e obras ao escrutínio público opera em ondas que chegam inclusive a atingir outros indivíduos e trabalhos sem nenhuma relação direta com o caso, mas que haviam sido financiados pelo Fondart e, de alguma maneira, conectam-se a um dos temas que são objetos da contenda – nesse caso, o desvio sexual e de gênero lido socialmente como signo de degeneração moral.

Para concluir essa breve cadeia de acontecimentos e, por assim dizer, fechar o arco temporal que marca o contexto mais imediato de circulação da obra, caberia observar que, em 1996, Juan Dávila é convidado a expor na Galeria Gabriela Mistral, também vinculada ao Ministério da Educação do Chile. Nesse mesmo ano, o Círculo de Críticos de Arte concede um prêmio à exposição (RICHARD 2001). Não obstante, essa história de circulação pública se estende até as décadas seguintes, sob a forma de múltiplas avaliações críticas, além de insólitas reverberações em contextos latino-americanos.

3. Repercussões críticas

A compilação das respostas à obra de Dávila enunciadas por agentes públicos reforça a constatação de que estamos, de fato, perante "um pretexto que oculta outros textos" (ELTIT 1994: 35). Os qualificativos atrelados ao nome do

libertador evidenciam qual aspecto sobressai como fonte principal do incômodo e da indignação pública: "Bolívar travesti", "Bolívar afeminado", "Bolívar hermafrodita"... Em suma, um Bolívar que apareceria representado "como um desviado". Nesse caso, o desvio que se inscreve de maneira eloquente na imagem diz respeito sobretudo a marcadores de gênero e sexualidade que, embaralhados, lançam o corpo a uma zona de indeterminação. Posteriormente, intelectuais e pesquisadoras da literatura se dedicaram a esmiuçar alguns pormenores do caso, bem como situá-lo no panorama mais geral de problemas concernentes à cultura latino-americana.

Ao longo dos anos seguintes, é o desvio às categorias de identidade e, em especial, das identidades sexuais e de gênero, que ocupa o centro das leituras críticas sobre o caso. O fato de que um par de seios seja tomado como signo de injúria ao libertador desnuda a prevalência, no imaginário político latino-americano, de características associadas ao masculino, tais como pendor ao heroísmo, coragem, retidão e honra. Para Francine MASIELLO (1997: 91-2), "a obra de Dávila chama a atenção para o papel que o gênero e a sexualidade desempenham na definição dos sujeitos na América Latina, e questiona também as noções ortodoxas de identidade transmitidas pelos pais fundadores".

De modo semelhante, Nelly RICHARD (2001: 189) destaca "o culto patriarcal à virilidade masculina do conquistador e do legislador" como componentes ineludíveis das "metanarrativas heroicas da fundação". E prossegue:

Lo "indecoroso" y "atentatorio" del trabajo de Dávila derivaba, para el latinoamericanismo oficial, de cómo la inversión del género sexual vulnera el protocolo viril de una historia que reproduce los ideologemas del discurso patriarcal a través de una galería iconográfica que debe mantener a salvo la pose civilizatoria. (RICHARD 2001: 189)

Silvia MOLLOY (2000: 816-7), por sua vez, aponta como uma das atitudes emblemáticas da América hispânica a tendência a evitar esse debate, "sobretudo quando ilumina, ou seja, torna reconhecíveis sexualidades que fazem entrar em crise representações de gênero convencionais, questionando seu binarismo utilitário". Para a autora, tal lógica relega as categorias de gênero, bem como suas lógicas de representação e seus "pontos de crise", a um "mais além dos projetos de

cultura nacional" (Idem: 817). MOLLOY (Idem: 816) articula tais afirmações ao comentar a passagem de um texto de Sarmiento no qual a qualidade do afeminado – ou do que é lido como feminino, ainda que não necessariamente diga respeito a mulheres – constitui a "cifra abjeta de um outro".

A persistência dessa idealização do masculino – e a consequente aversão a tudo que possa desestabilizá-la – é evidenciada em várias outras operações de leitura empreendidas pela pesquisadora. É o caso, por exemplo, quando ela alude à perturbação que a extravagância de Oscar Wilde causa a José Martí, por ocasião de uma conferência de Wilde em Nova York (MOLLOY 2012: 18-19). Ou ainda quando, nos escritos de Rodó nos quais o pensador deplora a "indolência" e a "languidez" que permeiam os versos de Darío (Idem: 37). Em todos esses casos o que se está lamentando é, entre outras coisas, a "falta de fibra heroica" (Idem: 40), percebida como antagônica em relação às qualidades tidas como femininas, feminizantes ou, para dizer mais diretamente: de gente afeminada. Para MOLLOY (2012: 17), os gêneros e as sexualidades passam por uma "construção paranoica da norma" que, ao contrário do que se poderia supor, não gera as diferenças, mas decorre delas, como um esforço de depuração ou ação de expurgo.

Ainda no que se refere aos desvios agenciados pela obra de Dávila, cabe ressaltar que não é apenas o binômio masculino/feminino que se encontra desestabilizado. Nelly RICHARD (2001) traça toda uma série de polaridades que alcançam na imagem uma forma híbrida. Esse hibridismo nada tem de conciliatório, mas, pelo contrário, condensa elementos díspares numa forma irresoluta. Demarcando um jogo de tensões, temos ainda os seguintes pares: vanguarda/folclore, pela conjugação entre a tradição pictórica das artes plásticas e elementos populares tais como a carnavalização, condensada na expressão vulgar do dedo médio em riste e no uso de cores berrantes; figurativo/abstrato, tradicional/modernista, mediante a conjunção entre a representação realista do cavalo e do líder revolucionário e a forma geométrica dos losangos que atravessam a figura; branco/indígena, que resultam nas feições mestiças da figura, sua pele escura e maquiada.

De fato, a hibridização é uma marca não apenas da obra de Dávila, mas de todo um conjunto de sentidos construídos em torno da figura do libertador. Nesse sentido, o artista duplica e, por assim dizer, catalisa a reemergência na cena

pública de uma "heterogeneidade constitutiva de línguas, castas, tradições, que desafia a legitimidade do construto unificante e homogeneizador em que se apoiam os emergentes nacionalismos americanos" (MORAÑA 1997: 70). Segundo esse entendimento, Bolívar ocuparia o lugar de emblema dos discursos latino-americanistas a partir dessa dupla valência: a emancipação e a conciliação, a centralidade *criolla* e a subalternidade de seus "outros":

Esta construcción de la voz autorial, del 'nosotros, los criollos' que comienza a elaborarse ya desde la Colonia, construye no sólo una figura de *autoría textual* sino de *autoridad ideológica* y de *autorización discursiva*. Singular o plural, el *yo* se fundamenta en la exclusión del otro, definiendo una alteridad que incluye al español realista tanto como a sectores americanos que aun siendo naturales por derecho territorial no se articulan a la ideología de institucionalización republicana. (MORAÑA 1997: 75-6)

Um dos aspectos mais expressivos da crítica de MORAÑA (1997: 70) consiste em assinalar o próprio "discurso iniciático" dos libertadores "como colagem e pastiche no qual se combinam as utopias do Iluminismo com as tentativas de definir o estado-nação em um continente de materialidade inabarcável". De acordo com a autora, a retórica de Bolívar se define pela "constante negociação entre as narrativas eurocêntricas e a dispersante empiria americana" (MORAÑA 1997: 74). Sob essa perspectiva, reinscrever na imagem de Bolívar signos do feminino e do indígena constitui uma operação que, conforme as reações suscitadas deixam claro, toca em pontos cegos do discurso latino-americanista, revirando "os fantasmas mitológicos da independência", para retomarmos a expressão utilizada por Pedro LEMEBEL (1996). É por isso que a figura híbrida pode ser lida como uma afronta à autoridade: "quando pergunta sobre a gramática do corpo organizadora da memória e da história, pergunta também sobre a voz autorizada para dar nome às nostalgias do nacional" (MASIELLO 2001: 100).

O modo como tais elementos são manejados nos discursos sobre a pátria e, de modo mais amplo, sobre o subcontinente latino-americano não se limita, portanto, ao gênero e à sexualidade articulados como *identidades*. Diz respeito a todo o repertório de gestos, poses e estilos que permitem performar tais categorias, incluindo-se aí os códigos de vestuário e o problema mais geral da

aparência. O que se desprende dessas reflexões, em suma, é uma eloquente relação entre política e cosmética. Francine MASIELLO (1997: 92) afirma que, "de fato, desde as guerras de independência do século XIX até a recente transição democrática, os padrões de roupa e sexualidade formam parte e limite da imaginação política latino-americana". Assim, pela via de um amaneiramento dos gestos, das feições e da silhueta se retoma o problema da máscara como problema central da identidade latino-americana, posto que ela condensa tanto a potencialidade dos jogos do semblante quanto a ameaça, sempre presente, da impostura:

La identidad sexual, como metáfora principal de la diferencia, es claramente manipulada por el Estado y por los medios de comunicación; se trata, a la vez, de una expresión de la identidad que se presta fácilmente a la retórica del enmascaramiento. En relación con el discurso oficial, la máscara permite al Estado manipular a los ciudadanos y activar el impulso finisecular de comercializar las 'diferencias' a escala global. De parte de la sociedad civil, la máscara protege a los ciudadanos del ojo intrusivo del Estado, actúa como parodia o como desafío espontáneo. La impostura, por lo tanto, es ambivalente: sirve tanto al estado como a sus disidentes. (MASIELLO 2001: 102)

A constatação de que a comercialização das diferenças é capaz de promover a reconversão da polêmica em valor agregado ao objeto artístico impede que leituras críticas de casos como o da obra de Juan Dávila se fechem numa celebração maniqueísta da transgressão contra a mentalidade conservadora dominante – o que não deixa de ser um ganho, posto que esse fechamento conduziria a uma crença irrestrita no poder que a diferença teria de gerar dissenso. Além disso, a crença irrestrita no poder da transgressão estaria fora de lugar numa obra que, conforme assinala a autora, interpela as instâncias da política, do comércio e dos negócios. Segundo MASIELLO (1997: 101), "os quadros de Dávila apresentam o patriotismo como uma fabricação comercial, baseada no *packaging*, no intercâmbio de poses, gestos, estilos e vestimenta que se oferecem para a venda".

A inclinação a pensar as complexas negociações entre os diferentes campos envolvidos na contenda – meio artístico, Estado, mercado, opinião pública – lança outra luz sobre o prêmio concedido pouco depois ao artista. RICHARD (2001: 196) argutamente questiona se essa premiação não indicaria a capacidade que o aparato

institucional (aqui, especialmente, os âmbitos da crítica e os aparelhos culturais museográficos) teria de reabsorver e, por fim, neutralizar os gestos iconoclastas da arte mais insubordinada, reassimilando-a ao horizonte dos "desvios permitidos" para a prática artística.

A despeito dessa possível perda de radicalidade pela via de sua reassimilação nos circuitos legitimadores da arte, acreditamos que é relevante ter em mente a persistência do incômodo. Ainda que se identifique uma tendência à rearticulação do jogo de oposições então estabelecido, a intensificação das posições em disputa expõe algo sobre a potência desestabilizadora dos corpos desviantes. Tal potência pode ser reavaliada a fim de esclarecer embates estéticos e políticos cuja inscrição histórica não pode ser apagada, inclusive face a qualquer conciliação posterior.

Por fim, além de retomarmos a transgressão dos parâmetros com os quais se busca codificar o corpo, caberia destacar outras nuances do problema de representação que foram menos demarcadas nas falas e declarações que configuraram os termos gerais do debate. A injúria e a afronta são consequências que se presume direcionadas ao sujeito histórico Simón Bolívar - aspecto que descortina o fato de que sua presentificação na imagem foi muito menos problematizada do que o julgamento do valor estético e político da obra. Entre a personalidade política e sua figuração se interpõe uma gama de elementos sedimentados no imaginário social mediante toda uma iconografia prévia, de modo que se instaura a pressuposição de um vínculo tácito entre essas duas instâncias a figura pública e o seu retrato -, bem como toda uma série de consequências que decorrem desse enlace. O poder que a imagem teria de presentificar algo ou alguém se coloca como uma espécie de pressuposto naturalizado em boa parte das falas. Não obstante, é justamente nesse ponto que intervêm os integrantes da Escola de Santiago, no momento em que emitem uma declaração pública sobre a controvérsia:

Lo que hay es una crítica gravemente estructurada a la manipulación secular, ideológica y reaccionaria que la oligarquía latinoamericana ha construido a su conveniencia como la imagen canónica aceptable de un hombre extraordinario, cuya vida y obra fue precisamente amargada y en cierto sentido derrotada por el

mismo tipo de funcionarios metecos y mezquinos que hoy ponen un grito ajeno en el cielo (citado em RICHARD 1994: 27)

Os artistas seguem a declaração com um questionamento que dá a ver – e, nesse movimento, contesta – a tradução imediata de "juízos de valor privados em efeitos imediatos de política pública" (Idem: 30). O movimento é, portanto, duplo: questionar as bases que regem o jogo da representação e disseminar a suspeita diante dos critérios dominantes de gosto que pretendem naturalizar toda uma rede de discursos legitimadores. Isso equivale a dizer que, antes de – ou juntamente com – a pergunta sobre por que, afinal, um corpo desviante ofenderia o arcabouço do ideário bolivariano, caberia enfatizar que aquilo que se rasura não é necessariamente, ou não em primeira instância, a memória de Simón Bolívar, o libertador, mas a apropriação e os usos políticos que se faz de sua iconografia.

O discernimento de que é necessário minar os vínculos problemáticos que enlaçam a representação pictórica e o objeto representado é sublinhado igualmente por RICHARD (1994), que, de maneira significativa, coloca o nome de Simón Bolívar entre aspas no título da matéria publicada na Revista de Crítica Cultural, bem como em seu ensaio posterior sobre o mesmo tema. Ao revisitar o caso anos depois, a autora retoma a questão ao caracterizar a polêmica como um conflito entre idealização e desmistificação (RICHARD 2001: 197). Segundo a autora, "as visões consensualmente burguesas da arte defendidas pelos setores políticos que se pronunciaram sobre o trabalho de Dávila" seriam "alheias aos deslocamentos do repertório iconográfico da história da arte dominante" (RICHARD 2001: 186) – e, acrescentaríamos, dos discursos oficiais. As narrativas políticas e as figurações dos discursos revolucionários integram, ambas, a conformação de um cânone que tais visões pretenderam naturalizar.

4. (Ir)reverências: uma política do desacato

À veneração que a imagem do revolucionário Simón Bolívar conquistou no imaginário latino-americano, Juan Dávila contrapõe a irreverência da ambiguidade própria ao corpo desviante da norma, suscitando, a partir daí, uma reflexão sobre a monumentalização de personagens históricos e, consequentemente, sobre as

limitações contidas nos próprios ideais de libertação. Tais ideais não deixam de criar seus pontos cegos e de operar novos deslocamentos e novas "estratificações das margens", para retomarmos a feliz expressão que dá nome a um livro de RICHARD (1989), motivando uma resposta moral para aquilo que é compreendido como uma afronta à respeitabilidade do ícone político.

A recepção que a obra obteve e o escândalo que ela suscitou expõem até que ponto é reservado aos corpos desviantes o lugar de um Outro relegado às margens ou mesmo excluído do campo da representação. A esse marco institucional de inflexão conservadora, a *irreverência* da representação pictórica aparece como resposta à *reverência* do monumento; a *transgressão* decorrente da irredutibilidade ao binarismo de gênero atua como contraponto à *veneração* dessa figura primordialmente masculina: o herói revolucionário montado em seu cavalo.

De fato, talvez nada nos fale mais fortemente dos ímpetos de monumentalização do que a fixação, no imaginário latino-americano, do amálgama entre o corpo do libertador e seu cavalo, unidos numa espécie de "efígie equestre", para retomarmos a expressão de William OSPINA (2014). A recente biografia escrita por Ospina, cujas estratégias retóricas consistem em rearticular dados e fatos históricos numa forma romanceada, traz em diversas passagens a exaltação do heroísmo do libertador mediante a atribuição de qualidades que tocam o sobrenatural. É o caso, por exemplo, quando o escritor colombiano afirma que Bolívar teria estendido o processo revolucionário a todo o continente "com um ardor e uma obstinação que não pareciam humanos" (Idem: 45). Em outra passagem, caracteriza-o como um sujeito dotado de "notória falta de capacidade para sentir medo" (Idem: 177).

A figura histórica se perfila no embate contra forças não apenas políticas e militares, mas também contra as forças da natureza. O afã coletivo do empreendimento heroico, por sua vez, se encontra plasmado no recurso ao pano de fundo da massa liderada: as tropas de Bolívar aparecem caracterizadas no texto de OSPINA (2014: 149) como "um famélico exército de sombras", composto por "descamisados e descalços" (Idem: 145). Temos aí a evocação de uma imageria que exalta o protagonismo do biografado, destacando-o da população informe que lhe serve de contraponto, num jogo de figura e fundo.

Nessas e em outras passagens do livro de Ospina sobressai a busca de um movimento de transcendência, anunciado desde o início por uma formulação sintética: "morto, já não era um homem, mas um símbolo" (OSPINA 2014: 09). Várias páginas adiante, o autor refaz esse gesto transcendente de uma escrita apaixonada ao afirmar que um indivíduo contemporâneo a Bolívar "teria compreendido antes que todo mundo que não estava diante de um homem, mas de uma força histórica" (Idem: 84). Essa convicção de que Bolívar seria o portador de dualidades sobre-humanas encontra, talvez, o seu paroxismo quando recupera o que poderíamos caracterizar como metáforas de transubstanciação: "Às vezes chegamos a pensar que Neruda acerta quando diz que, neste mundo, Bolívar está na terra, na água e no ar, que Bolívar é um dos nomes do continente" (Idem: 50).

Se Ospina aproxima a trajetória do seu biografado ao nascimento da América espanhola, Mabel MORAÑA (1997) encontra nos textos de autoria do próprio Bolívar a constituição de "nossa biografia coletiva", na medida em que esses discursos dotam de forma e consistência os mitos inaugurais da modernidade latino-americana:

El discurso de la nación expresado en estatuas y proclamas, himnos y monumentos, tratados y novelas, intentó dar sentido a la peripecia supuestamente exótica de América recuperando una y otra vez, a través de múltiples retóricas, el mito del origen. Pero los ideologemas del discurso nacionalista (libertad, patria, soberanía, pueblo, familia, propiedad) se revelarían progresivamente insuficientes para dar cuenta de una 'lógica' de autoritarismo y marginación. Ésta pronto reproduciría demasiado fielmente, en las prácticas del colonialismo interno, el verticalismo político y la demagogia institucional, un pasado ominoso que se había pretendido superar. (MORAÑA 1997: 69)

Num ensaio que trata das relações entre arte, política e religião, Carlo GINZBURG (2014) discute algumas maneiras pelas quais a esfera do sagrado prossegue na História como "a outra face da secularização". De acordo com o autor:

Sempre que possível, o poder secular se apropria da aura (que também é uma arma) da religião. É uma tentativa que tem suscitado respostas muito diferentes, dependendo dos interlocutores e das circunstâncias: desde ofertas de conciliação mais ou menos explícitas até as respostas violentas dos fundamentalistas. (GINZBURG 2014: 59)

Um movimento similar se faz presente na análise de MORAÑA (1997: 79, destaque da autora), para quem, "no plano das práticas e estratégias discursivas, é fácil perceber a progressiva transformação *do púlpito em estrado, do sermão em discurso político*, sem que as estruturas retóricas do estado anterior cedam nunca definitivamente às novas formas que a modernidade incorpora".

Um dos resquícios dessa passagem do sagrado ao secular é justamente o encurtamento da distância entre a imagem e o seu tema. Trata-se do movimento ao qual aludimos anteriormente, segundo o qual a representação se imbui do poder de presentificar o seu objeto – apagando, assim, ou ao menos deixando em suspenso, algo de sua própria natureza. O retrato como iconografia política passa a portar consigo a autoridade do sujeito histórico que ele dá a ver. Temos, em síntese, uma representação da autoridade que atua como a própria autoridade, para retomarmos os termos de GINZBURG (2014: 69).

O estudo de Natalia MAJLUF (2013) intitulado *De cómo reemplazar a un rey:* retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830) aborda também a questão do culto ou da reverência às imagens. Escrevendo a partir de uma análise dos contextos peruano e chileno, a autora discute as representações simbólicas do poder de Estado, atribuindo ênfase ao lugar ocupado pelas construções visuais na formação dos Estados-Nação. Se a correspondência ou mesmo a indistinção entre o poder e sua representação se dá de maneira muito direta na monarquia, alcançando inclusive "a forma religiosa da consagração eucarística" (MAJLUF 2013: 75), ela entra em crise com o advento da modernidade politica, posto que a república implica uma outra noção de soberania, mais abstrata, não mais encarnada em um corpo (Idem: 84). Temos, assim, a divergência entre um poder personificado e um poder que "existe como lugar vazio" (Idem: 93). Não obstante, entre uma e outra forma não deixa de haver resquícios, e talvez a instância onde essa persistência se revela de maneira mais notável seja no caso dos heróis da independência, cujos retratos "exercem um papel incerto e confuso no contexto simbólico republicano" (MAJLUF 2013: 93).

No que diz respeito especificamente a Simón Bolívar, a autora aponta a inclinação a uma "correspondência entre a imagem do rei e a imagem do herói", identificável em diversas estratégias de figuração do libertador (MAJLUF 2013: 101). Sobre a presença de Bolívar no Peru, MAJLUF (Idem: 97) fala de uma "intensa

campanha iconográfica de exaltação de sua imagem que tem poucos paralelos na história republicana", e chama a atenção tanto para "a impressionante profusão da imagem de Bolívar", como também para "as formas que assume e a maneira em que se localiza no espaço público e nas sedes do poder" (Idem: 98). Segundo a pesquisadora, no que se refere à disposição física dos retratos e às estratégias de visibilidade que implicavam, "os quadros de Bolívar (...) eram verdadeiros retratos de Estado, concebidos para ser disseminados em escritórios da administração governamental" (Idem: 98). Por outro lado, é curioso notar, com a autora, que a crise da monarquia suscita uma multiplicação de imagens do poder real, de tal modo que a profusão de retratos tanto responde à fragilidade dessa autoridade quanto revela sintomaticamente, sua crescente debilidade (Idem: 76). Há, portanto, uma dupla valência na circulação.

No caso que aqui analisamos, a circulação constitui uma ameaça de banalização e perda de controle dos emblemas visuais do poder – tendência que, arriscaríamos dizer, encontra-se em sintonia com um momento histórico no qual a reprodução encontra cada vez mais meios de se proliferar. Não por acaso, Silvia MOLLOY (2000: 818) localiza na "disseminação irrefreável" do cartão-postal um fator significativo que conduz ao sentimento de ultraje. Por isso, também, Nelly RICHARD (2001) questiona se o apaziguamento do poder iconoclasta não se dá precisamente quando a obra é remetida de volta ao espaço legitimado, controlado, da galeria. A imagem teria sido então, em certa medida, ressacralizada, não apenas porque "retorna" ao estatuto mais tradicional de objeto artístico destinado a ser exibido para um público especializado, mas também porque é contida e circunscrita a uma instância que viabiliza o seu reapossamento pelo discurso institucional.

Quanto à profanação, ela pode ocorrer num nível mais concreto, sob a forma de intervenções materiais nas representações. Tais intervenções podem consistir na confecção de novas representações que se sobrepõem às preexistentes – gesto iconoclasta que assume a forma de um apagamento literal –, bem como por meio de atos que pretendam subtrair do espaço público as imagens do poder contestado, ou ainda, em seu limite, mediante a própria destruição das telas. Tais atos não carecem, é evidente, de forte simbologia. Não obstante, algumas modalidades de profanação são empreendidas mais estritamente pela via do

simbólico. Nesses casos, o ato de profanar se articula frequentemente sob a forma de uma dupla refutação. Por um lado, temos a recusa a ignorar, na figura histórica, a fragilidade humana e a força das contingências que contribuem para a sua desmonumentalização. Por outro lado, há ainda a possibilidade de uma não-aceitação daquilo que vem a reboque com a naturalização dos sentidos atribuídos à iconografia política. É o caso, por exemplo, de toda a rede presumida de correspondências que conectam masculinidade, poder pátrio, heroísmo, progressismo e libertação.

Dentre essas operações simbólicas, uma tática particularmente astuciosa consiste em reinserir, na monumentalidade do herói, o componente erótico subtraído em nome da correção política. Referimo-nos ao que Pedro LEMEBEL (1996) nomeia como "o imaginário libertino da bicha" que se dedica a confabular "bacanais pátrios" e, com esse gesto, devolve as "estátuas frias e solitárias dos heróis" ao "corpo real e sexuado da história".²¹ Se de liberdade se trata, é essa a que interessa ao escritor – e a que igualmente nos interessa, quando nos lançamos à tentativa de retraçar a história da circulação, recepção e avaliação crítica da imagem do "Simón Bolívar" de Dávila. Ao evocar a memória do libertador, LEMEBEL (1996) "duplica a liberdade ao liberar a libido dos heróis". À reverência do mito, o humor irreverente se interpõe como antídoto.

Referências bibliográficas

ELTIT, Diamela. "Reversos postales". In **Revista de Crítica Cultural**, n.9, noviembre de 1994, p. 28-35.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. Tradução de Federico Carotti, Joana Angélica d'Avila Melo, Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

-

Essa mesma erotização dos vínculos homossociais que permeiam as narrativas revolucionárias está presente no manifesto *Hablo por mi diferencia*, quando LEMEBEL (2014) escreve: "Você não acha que sozinhos na serra alguma coisa haveria de nos ocorrer? / Mesmo que depois sinta ódio de mim / Por corromper sua moral revolucionária".

LEMEBEL, Pedro. "Manifesto (Falo pela minha diferença)". In: Essa angústia louca de partir . Tradução de Alejandra Rojas Covalski. Recife: Cesárea, 2014, p. 49-54.
"Juan Dávila (La silicona del libertador)". In: Loco afán (Crónicas de sidario). Santiago de Chile: LOM, 1996, p. 135-136.
MAJLUF, Natalia. "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)". In Histórica , v. 37, n. 1, p. 73-108, dec. 2013.
MASIELLO, Francine. El arte de la transición . Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
"Género, vestido y mercado: El comercio de la ciudadanía en América Latina". In Revista de Investigaciones Literarias , año 5, n.9. Caracas, enero-junio 1997, p. 91-106.
MOLLOY, Sylvia. Poses de fin de siglo : desbordes del género en la modernidad. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
. "La cuestión del gênero: propuestas olvidadas y desafíos críticos". In Revista Iberoamericana , vol. LXVI, n.193, octubre-diciembre 2000, p. 815-819.
MORAÑA, Mabel. Políticas de la escritura em América Latina: de la Colonia a la Modernidad . Caracas: Ediciones eXcultura Associatión Civil Critica de la Literatura y la Cultura Lationamericanas, 1997.
OSPINA, William. En busca de Bolívar . Bogotá, Colombia: Debate Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S, 2014.
RICHARD, Nelly. Residuos y metáforas . Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, 2ª ed.
"El caso 'Simón Bolívar' o El arte como zona de disturbios". In Revista de Crítica Cultural , n.9, noviembre de 1994, p.25-36.
La estratificación de los márgenes: sobre arte, cultura e política/s. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.

Corpos monstruosos: relações entre animalidade e feminismo na literatura latino-americana contemporânea

Priscilla Oliveira Pinto de Campos*

De acordo com Tamara Kamenszain (2016) em *Una intimidad inofensiva:* Los que escriben con lo que hay, a ideia do íntimo está, entre outros aspectos, também presente na noção de animalidade. A teórica aborda as relações estabelecidas por Gilles Deleuze (2011), em seus estudos do *Mil Platôs*, entre a questão do território e de delimitação do caráter animalesco. Para o filósofo, como lembra Kamenszain, é numa espécie de grau zero do artista onde se mostram as suas marcas animais: sinais que evidenciam qualquer tipo de signo expressivo deixado pelo caminho. Dessa maneira, na leitura de Kamenszain, a animalidade faz parte de um rastro da arte e dialoga com este território para o qual o corpo não cumpre, a princípio, as funções pré-estabelecidas pelo laço social.

Assim, torna-se interessante observar uma nova curva diante do que Deleuze, em sua entrevista intitulada *Abecedário*, afirmou sobre os movimentos de desterritorialização e territorialização, e também do animal como um ser à espreita, atento ao que parece estar continuamente oculto.

Na relação entre Deleuze e Kamenszain, estabelece-se um tipo de formato no qual o devir animal está presente nas maneiras de narrar por meio da chave da intimidade. Para este texto, interessa a aproximação entre um aspecto da animalidade e as origens da escrita, como será visto mais à frente.

A teórica tenciona tais questões do devir animalesco em direção à escrita do íntimo, do que se deixa oculto, porém, pode ser encontrado no primitivo, no marco zero da criação literária. Também a questão primitiva da animalidade é vista por Giorgio Agamben (2017) em *O aberto: o homem e o animal*, reunião de ensaios na qual o teórico italiano esboça um panorama do corpo animal pelo ponto de vista filosófico. Por meio de aproximações com a signos da religião judaica e de textos de Georges Bataille e Alexandre Kojève, o último, estudioso de Hegel, Agamben

-

^{*} Mestra em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Contato: priscillaopcampos@gmail.com

questiona a essencialidade do animalesco no pensamento ocidental e na construção de subjetividade.

Dentro da tradição contemporânea latino-americana, Gabriel Giorgi (2016) observa a animalidade como uma característica das obras pós-1960, ou seja, alinhadas ao tempo dos governos autoritários e do período militar. Nesse contexto, a animalidade surge também, em obras hispano-americanas e brasileiras, como um signo político de desestruturação do poder. Em diálogo, os três autores falam de uma chave de leitura na qual destaco dois pontos: o corpo animal como desvio da norma; a animalidade como volta à barbárie, ao que não se encaixa no laço social de maneira direta.

Em *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica,* Giorgi afirma que quando se põe em movimento os lugares do animal na cultura, abre-se algumas linhas de contágio sobre questões de procedimentos ordenadores mais gerais. Ele escreve:

Dado que nisso está em jogo um deslocamento-chave: o animal começa a funcionar de modos cada vez mais explícitos como um signo político. Muda de lugar nas gramáticas da cultura e ao fazê-lo ilumina políticas que inscrevem e classificam corpos sobre ordenamentos hierárquicos e economias da vida e da morte – isto é: os ordenamentos biopolíticos que "produzem" corpos e lhes atribuem lugares e sentidos num mapa social. (GIORGI, Gabriel, p. 10, 2016)

Nesse aspecto, pode-se pensar o feminismo e a crítica feminista também como movimentos que promovem certa *mudança de lugar* nas gramáticas de cultura. Na ideia dos corpos que são colocados em ordenação pelos métodos hierárquicos está um dos aspectos do patriarcado como um sistema de privilégios. Nessa chave, pode-se pensar na escrita assinada pelas mulheres como uma maneira de reorganização da cultura e, ato contínuo, do território.

Segundo Rita Teresinha Schmidt (2000), em *Mulheres reescrevendo a nação*, a conexão entre literatura e identidade nacional se impôs no século XIX para uma elite dirigente empenhada na elaboração de uma narrativa que pudesse traduzir símbolos e ideologias da independência política. Schmidt grafa "Construir a nação significava construir uma literatura própria, começando pela demarcação de sua história, conforme princípios de seleção e continuidade que pudessem sustentar

um acervo de caráter eminentemente nacional". No livro *A escrita da história*, Michael de Certeau (1982) discute a relação entre o real e o discurso; a presença do *corpo historiado*, do presente e do passado nas fases da reconstituição de todo relato escrito. Assim, o corpo cumpre a função de propriedade diante do que será transmitido ara além. Os sentidos no mapa social, de que fala Giorgi, tomam direções marginais.

Dessa maneira, pensar as aproximações entre a crítica feminista e a animalidade, em último grau, está na chave de analisar formas de escritas que anunciam outros signos políticos. Assim, no recorte latino-americano, observa-se que a produção dessa temática aparece em autoras de países diversos, a ver, por exemplo: Clarice Lispector (Brasil), Amanda Berenguer (Uruguai), Marvel Moreno (Colômbia) e Marosa di Giorgio (Uruguai). Apesar de vivências diferenciadas em termos de pós-1960 e períodos autoritários, a presença do animal como temática desviante, em tais autoras, faz com que se mantenha em vista novos universos literários e *corpos historiados* que vão além da padronização e do conceito de economias de vida.

Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1998), em *La loca del desván – La escritora e la imaginación literaria del siglo XIX*, começam o seu panorama histórico sobre a relação entre as mulheres e a escrita dissertando sobre como a pena pode ser considerada um pênis metafórico. De acordo com as teóricas, no século XIX, nomes como Gerard Manley Hopkins, afirmavam que os artistas possuíam uma espécie de execução magistral que provinha de um dom masculino. Assim, o lugar da mulher jamais seria o da escrita porque a sua condição como gênero era um fator impeditivo. As declarações de Hopkins, como visto no texto de Gilbert e Gubar, colocam em questão a autoridade do escritor e sua relação tão próxima a Deus: o dom divino que foi dado apenas aos homens. Dessa maneira, mulheres e animais não tem voz ativa para a escrita, a pena deve permanecer como um símbolo fálico regido por quem está mais perto da figura divina.

Por isso, torna-se interessante pensar a ideia deleuziana de Kamenszain entre a relação do grau zero criativo com a marca animal: dessa forma, um tipo de origem artística não estaria ligado a Deus ou ao homem, como projeto masculino de poder, mas sim ao devir, ao que se configura como processo do desejo. Dessa maneira, reescreve-se a forma como a literatura deve ser vista, lida, interpretada e

anunciada. O feminismo como movimento político de quebra da sequência patriarcal e capitalista vigente; a animalidade como temática possível para demonstrar que esses corpos tidos como bárbaros – assim como os corpos das mulheres – podem tomar para si as formas de narrar.

A partir desse recorte, aproximo ao aparato teórico a obra de Marosa di Giorgio (1932 – 2004), escritora uruguaia para a qual a perspectiva da animalidade foi ponto de curva constante ao longo de toda obra. Porém, é importante observar que os livros de Di Giorgio não estão alinhados com uma perspectiva de crítica feminista, a princípio. Porém, a partir de aspectos góticos, neobarrocos e do corpo – como o recorte do da corporeidade monstruosa e animal – pode-se criar alguns paralelos com o feminismo, como pretendo fazer a seguir.

O reino de Marosa di Giorgio

A temática do corpo e da especialidade, na literatura latino-americana, atravessa uma espécie de mutação resultante de processos estéticos e políticos que contornam os países desde suas respectivas colonizações. Assim, as questões de um espaço fragmentado por violentas conquistas e governos ditatoriais, aparecem como temática presente do realismo fantástico à produção literária contemporânea, transformando-se ao longo dos anos de tradição escrita. Existe um tipo de eco narrativo que atravessa as décadas e faz parte da origem de nosso território. Saúl Sosnowkski (2015) destaca a Revolução Cubana e a expansão internacional de obras latino-americanas, a partir dos anos 1960, como uma nova etapa subversiva cultural que surgiu através das letras. Assim, com a disseminação editoral, vem também a possibilidade, para além das obras do *boom*, de organizar um outro tipo de universo até então pouco lido.

A obra de Marosa di Giorgio, com início na década de 1950, segue a ideia do espaço e do corpo como chave de leitura de um imaginário que, imerso em situações de horror, acaba por permanecer em zonas de indefinição na construção de seu universo narrativo. A escritora uruguaia montou um tipo de reino no qual, cercada por animais, plantas, flores, figuras religiosas e sobrenaturais, suas narradoras – meninas – contam a mesma repetida história: a narrativa

fragmentária que atravessa espaços e corpos sem nome, sem limites ou identificações binárias. Assim, a presença da animalidade em obras como *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981), *Mesa de esmeralda* (1985) e *La Falena* (1989) faz parte da intenção de erguer um cosmos onde as hierarquias são postas em xeque. Quem o organiza são, além das crianças, seres e elementos indefinidos, ora monstruosos, ora celestiais.

De acordo com a leitura feita por Sylvia Molloy (1983), *em Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini*, escritores raros e originais eram encontrados em território uruguaio. A teórica questiona-se, ao longo do ensaio, se a crítica, na década de 1980, estava atenta à produção excêntrica do país. Esse questionamento foi, ao longo das últimas três décadas, repensado por alguns teóricos como Ángel Rama, Valentina Litvan e Javier Uriarte. A classificação de uma escrita como da ordem do "incomum", hoje, já não tem força teórica ou mesmo de alteridade, pelo menos não de maneira direta com o que se define como original e raro. Porém, a ideia de que a "raridade" significa, de certa maneira, um movimento de exclusão e inclusão, faz com que se torne factível pensar na produção do país a partir de bases movediças e mutáveis.

Ao lado de Di Giorgio, escritoras como Delmira Agustini, Idea Villarino e Amanda Berenguer, todas uruguaias, formam um recorte de produção que se distancia do momento mercadológico do *boom* latino-americano e, ato contínuo, são analisados e estudados tardiamente pela crítica especializada. Não se trata de obras para as quais existe uma preocupação explícita em vivenciar objetivamente a vanguarda da tradição literária presente nas capitais europeias, por exemplo, mas sim de estabelecer uma espécie de novas vozes com manejos de exercitar silêncios e processos de indefinição de gênero, espaço e corpo.

A primeira etapa de *La Falena* (1989) chama-se *Carros fúnebres cargados de sandías*, imagem que, como outras descritas por Di Giorgio, beira o tragicômico. Desde já, no início do livro, um aspecto não-binário atravessa a temática – a descrição do bebê com plumas que a narradora não sabia ser era menino ou menina – e intercala-se a episódios nos quais o leitor não consegue definir se faz parte de uma esfera onírica ou do delírio; "no sé si pasó um día, pasaron años", afirma a criança. Na imagem da pluma, para além de uma referência *queer*, pode-se

pensar em um animal alado ou, por fim, em uma representação com elementos animalescos.

Em seguida, a personagem fala de um "ladrón de oro" e "rosado", que chegou à casa com todas as suas maldades "já prescritas". O termo escolhido é fechorías, que no espanhol serve tanto para um homem quanto para um animal. Assim, o personagem fica na zona de indeterminação, um tipo de monstro que não conhecemos. A narradora continua: "Pero crei que fuese algo raro que habia empezado a formarse ahi, un animal nunca visto". Temos, então, um corpo que não se sabe de que é formado, de que maneira pensa ou age. E a descoberta desse corpo foi feita pela narradora, uma menina de idade inexata e que comanda, em termos narrativas, aquela casa.

De certa forma, a não definição do gênero de seus personagens também contamina a falta de exatidão de gênero no que diz respeito ao texto. Assim, o fragmento em *La Falena* é um tipo de resultado das colisões textuais que terminam sem delimitação restrita – poesia, relato, prosa. Se o fragmento aparece como miniatura ou microcosmo da obra (LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc, 2012), penso no conjunto de produções de Di Giorgio como um microcosmo em si, fazendo do texto fragmentário mecanismo preponderante. Nesse contexto, observa-se a aparição de animais e imagens monstruosas que, ao longo dos relatos, figuram como um tipo de lembrança de que a narradora está cercada pelo horror, mesmo ele difuso ou indeterminado. Assim, os escritos da uruguaia são um recorte do universo que se sustenta nas lacunas, no desencanto à realidade dos grandes relatos modernos.

No trecho abaixo, a criança descreve uma situação familiar que ela presencia do alto, pois possui asas e está próxima ao teto da casa, como um morcego ou um pássaro:

Abrí las alas, cerca del techo, y me pegué. Marrón con manchas guinda y números desconocidos. La madre de familia y los niños, (que ya iban a la escuela), vieron que eran números desconocidos. Querían arrancarme las alas. No sé bien qué hablaban. Yo estaba allá, arriba, sin peso. Entró el viento. Entró el padre de familia. Trajeron adminículos; no sé bien que hablaban. (DI GIORGIO, Marosa, 2013, p. 436 –437).

Além de um terreno movediço em termos de definições de gênero dos personagens e na dinâmica textual, como foi visto, é pertinente também o fato de que a narradora, como em diversas outras narrativas de Di Giorgio, coloca-se à parte, longe dos acontecimentos não só especialmente – no teto, em cima de árvores, à espreita de portas – como em termos de consciência e do que ela pôde ou não ter visto, ouvido. Assim, a personagem está em constante escala de mutação, vivenciando um tipo de grau zero que só se encontra na perspectiva animal e, ao mesmo tempo, convivendo com outros seres inomináveis e com os membros de sua família como uma criança que se encontra alheia ao que "de fato" está acontecendo. Em *La Falena*, assim como nos outros livros da autora aqui citados, os corpos das mulheres – sejam crianças, adolescentes, adultas ou idosas – estão em constante relação com tipos monstruosos – quase sempre, relacionados à figura masculina. A animalidade, em sua obra, intercala-se em momentos de ligação harmônica com as mulheres e em instante nos quais seus corpos estão em perigos diante do *ser-homem-animal*.

Assim, a obra da uruguaia resulta em uma escritura dispersa, na qual o lugar do sujeito da enunciação – em sua maioria, mulheres – é problematizado. "No sé bien que hablaban", a narradora repete em dois momentos do fragmento, colocando o leitor em posição de dúvida diante da cena descrita. A obra de Di Giorgio questiona o *modus operandis* da escrita não pela fala de seus personagens, mas sim pela estruturação de um universo no qual a literatura torna-se mecanismo de reordenação do que antes era tido como dominante. Longe do centro uruguaio, em campos e casas com áureas místicas, ocultas, seus personagens formam um tipo de linha de pensamento na qual as referências estéticas (gótico e o barroco, por exemplo) são mapeadas, sim, mas o que foi feito delas vem com um véu interpretativo desviante e aberto. E isso se dá não só no espaço, mas também nos corpos que o ocupam.

Em termos de referências literárias-filosóficas, os fragmentos de *La Falena* jogam com tendências conservadoras e religiosas, adotando um tom que vagueia entre o sombrio e o burlesco, irônico e impetuoso, apontando para críticas às vertentes de domínio tidas como tradicionais, principalmente, no ambiente familiar. De acordo com Omar Calabrese (1987), todo fenômeno barroco procede por meio de uma degeneração ou desestabilização de um sistema ordenado. Dessa

maneira, as questões levantadas pela narradora apresentam mais uma pulsão da experiência do que um *ser* na literatura, desestruturando a ideia de um gênero hegemônico que acompanha a sólida perspectiva do autor sem desvios, preocupado com a Literatura.

O barroco e o neobarroco aparecem, então, como estética que alude a outro tipo de sistema possível. Nesse contexto, a figura de Marosa di Giorgio dialoga com a ideia fragmentária de afastamento da figura do Autor, com letra maiúscula – o responsável pela explicação de uma Obra com todos os requintes de completude possíveis; a pena do escrtior que se aproxima do Deus, como visto em Gilbert e Gubar agora está nas mãos de uma menina e seus monstros.

Di Giorgio coloca o movimento dos corpos em evidência quando performa a sua aspiração literária, como neste trecho de *La Falena*:

Una terrible mariposa negra llegó en la noche y se posó en el techo. Sabía todos los juegos sexuales. Aterrados, nos hicimos los desentendidos. Pero ella bajó: hasta murmuró algo; a uno, le pegó en el rostro; a otro, se le paró en el pecho; yo corrí, llamando a alguien que no estaba, la casa solitaria, el viento. Ella me cercó, me conminó; a cada uno, cercaba y conminaba. Estuvo activa durante toda la noche; logró, paso a paso, sus designios. En el alba se fue sobre las arboledas. Cerramos, dos veces, las ventanas, las cortinillas. Que no llegase, nunca más, el día. Huimos a la oscuridad, locos de miedo y de vergüenza. (DI GIORGIO, Marosa, 2016, p. 438)

Entre a noite e os animais que deixam os seus habitantes loucos de medo e de vergonha, Di Giorgio organiza o seu espaço por meio de momentos que parecem relâmpagos, situações nas quais, por mais que os leitores compreendam como uma sequência narrativa que obedece a determinado universo, parecem surgir e ir embora com a mesma velocidade do fenômeno natural. O fragmentário, em sua obra, está ligado a episódios que atravessam a narrativa como lapsos tanto assustadores quanto corriqueiros, fazendo com que, mesmo diante de uma descrição tão bem elaborada em suas bases estéticas, como visto, ainda exista espaço para uma espécie de falta de planejamento dentro da narrativa.

Pensar sobre uma ideia do fragmentário e da escrita íntima, ligada às marcas deixadas pelos caminhos da escritura, em *La Falena*, é observar uma forte característica do fragmento: a ideia de oposição ao centro. O livro é um exemplo,

dentro da obra de Di Giorgio, dos deslocamentos vários (de enunciação, de universos, de gêneros) e atravessa a categoria de textos inclassificáveis, deixando as suas vias de acesso acessíveis aos leitores no que diz respeito à animalidade como temática para uma nova ordem na narrativa.

Em um dos ensaios de *O aberto – o homem e o animal,* Agamben fala de como Bataille ficou impressionado pelas efígies gnósticas de arcontes com cabeças de animais no Cabinet des Medailles da Bibliothèque Nationale. De acordo com o filosófio, arcontes são seres mitológicos demoníacos que criam mundos materiais e deixam os elementos espirituais aprisionados no corpo. É interessante observar a espiritualidade e os aspectos obscuros que explodem na representação do corpo. No externo, a possibilidade do universo fundamental concreto; no corpo, a confusão entre formas humanas e bestiais. Na animalidade presente em Di Giorgio existe um tipo de profanação do sagrado e também do mundo material. É como se suas bestas fossem tão impressionantes quanto as dos arcontes porque elas têm a chance de narrar. Se o animal tem perspectiva da escrita, o seu corpo desvia da condição de unidade bárbara, acéfala.

No clássico *The Madwoman in the Attic,* Gubar e Gilbert (1979) afirmam que as escritoras, no contexto do gótico, precisam transcender as imagens de "anjo" e "monstro" que são geradas pelos homens. Dessa maneira, Di Giorgio, em sua obra, aproxima feminismo e animalidade quando alcança algum tipo de transgressão total: tanto na criação de seu cosmos quanto no seu posicionamento como escritora performática e distante de uma busca pela Verdade literária. Existe um tipo de postura que oscila entre a indeterminação e a marca da voz ativa adotada pela uruguaia que se faz presente na configuração de seus personagens nãobinários e animalescos; signos políticos de uma época na qual o poder, como nos nossos tempos, pede uma postura de extremo falocentrismo.

Nos jardins e descampados, o seu modo de narrar encontra espaços que, se nas linhas iniciais, apresentam ares de pacatez e beleza, logo são povoados por cadáveres e situações de horror. Em sua obra, Marosa di Giorgio ecoa períodos de brutalidades vividas na América Latina por meio de uma ambientação mística na qual as plantas e a anatomia das mariposas são parte de um todo onde o transe reverbera, enfim, muito dolorido e vivo. Em *No develarás el misterio* (2010), livro que reúne várias de suas entrevistas, ela afirma ter relação perfeita consigo

mesma, mas, "de vez em quando, ocorre um tumulto. Minha identidade é segura e trêmula". De certo modo, sua poética corresponde a tal definição – entre o ar e a terra, encontram-se os corpos e é lá que se deve somar os desejos, mesmo que tantos processos de extinção estejam à espreita; mesmo que os corpos monstruosos do animal e da mulher não sejam autorizados a escrever.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto – o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil Platôs - vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2011;

DI GIORGIO, Marosa. La Falena in **Los papeles selvages**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016

DI GIORGIO, Marosa. 2010. No develarás el misterio. Buenos Aires: El cuenco de Plata

GILBERT, Sanda M., GUBAR, Susan. La loca del desván – La escritora e la imaginación literaria del siglo XIX. Ediciones Cátedras – Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer – Valencia, 1998.

GILBERT, Sandra. GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic** – The woman writer and the nineteenth-century literary imagination. Londres: New Haven and London Yale University Press, 1979.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica**, Editora Rocco: São Paulo, 2016.

KAMENZAIN, Tamara. **Una intimidad inofensiva**. Los que escriben con lo que hay. Buenos Aires: Cadencia, 2016.

MOLLOY, Sylvia. **Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini**. Revista de la Universidad do México, 1983.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. El absoluto literario. **Teoría de la literatura del romanticismo alemán**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Mulheres reescrevendo a nação. In: **Revista estudos feministas**. Florianópolis, 2000.

5. Sobre os autores

Alfredo Cordiviola é Licenciado em Letras pela Universidade de Buenos Aires (1986), Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE (1993) e Doutor em Estudos Hispânicos e Latino-americanos pela University of Nottingham, Reino Unido (1998). Completou um pós-doutorado na Universidade de Buenos Aires (2011-2012) e foi Visiting Scholar na New York University (2016-2017). É Professor Titular em Teoria da Literatura e leciona no Departamento de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisador 1D do CNPQ, dirige o Grupo de pesquisa Estudos Coloniais Latino-americanos. Ocupa-se de um vasto conjunto de aspectos da literatura e da teoria, relativos em particular aos estudos latino-americanos, os estudos culturais e os estudos utópicos.

Brenda Carlos de Andrade possui graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal de Pernambuco (2005) e graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Católica de Pernambuco (2004). Cursou o mestrado em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (2007). Nesse mesmo programa, cursou o doutorado em Letras, Teoria da Literatura, defendendo a tese sobre romances históricos hispanoamericanos do século XIX. Iniciou a carreira como professora substituta de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Foi professora de Literaturas de Língua Espanhola na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), onde ensinou Literaturas de Língua Espanhola. Atualmente, como Professora Adjunta da Universidade Federal Rural de Pernambuco, continua lecionando nessa área. Tem experiência na área de Literatura com ênfase nas produções do continente americano, nos últimos anos especialmente em Literatura hispano-americana. Desde 2015, atua como Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), nas linhas de pesquisa de Literatura, sociedade e memória; Literatura e Estudos Culturais/ Pós-Coloniais; e Literatura Comparada. Amarino Oliveira de Queiroz é bacharel em Letras Espanhol (Universidade Federal da Bahia). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia). Doutor em Letras (Universidade Federal de Pernambuco). Pós-doutorando junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (Universidade Federal da Bahia). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Letras, campus de Currais Novos, onde também atua como vice-coordenador do Colegiado do Curso de Letras Espanhol e do Núcleo Docente Estruturante de Letras Espanhol. Tem experiência nas áreas de Literaturas e Culturas Hispânicas, Literaturas e Culturas Africanas, Literatura e Cultura Brasileira e Língua Espanhola. Na UFRN é membro das bases de pesquisa Literatura e Sociedade e Estudos Hispânicos. Na Universidade Federal do Espírito Santo, campus das Goiabeiras - Vitória, é membro do Núcleo de Estudo e Pesquisa em Africanidades e Brasilidades - NAFRICAB. Colabora com os Programas de Pós-graduação em Teoria da Literatura (UFPE) e Literatura e Cultura (UFBA), na condição de coorientador de teses de doutorado.

Fábio Allan Mendes Ramalho é professor adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutor em Comunicação pela Universidade

Federal de Pernambuco (2014), vinculado à linha de pesquisa em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som. Pesquisou em sua tese a apropriação e o deslocamento de repertórios audiovisuais como modos de engajamento afetivo. Realizou estágio de doutoramento (doutorado sanduíche) na McGill University, Montréal, Canadá, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Comunicação pela UFPE (2009), com dissertação sobre cinema latino-americano contemporâneo. Especialista em Jornalismo Cultural pela UNICAP (2006) e graduado em Ciências da Administração pela FCAP-UPE (2004). Ensaísta premiado no II Concurso de Ensaios Mário Pedrosa sobre Arte e Cultura Contemporânea. Membro fundador do coletivo independente de realização audiovisual Surto & Deslumbramento.

Iosé Alberto Miranda Poza possui Graduação em Filologia (Licenciatura) com Especialização em Linguística Hispânica pela Universidade Complutense de Madri (1986). Doutorado em Filologia no Programa: Linguística Histórica, História da Língua e Crítica do Texto (Departamento de Língua Espanhola, Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade Complutense de Madri, 1991). Estágio Pós-Doutoral no PROLING - UFPB na área de Lexicologia Românica com Bolsa CAPES - Programa PNPD. Colaborou nas tarefas de revisão e redação do Diccionario General de la Lengua Española, no Seminário de Lexicografia da RAE. Professor de ELE no Colegio de España (Salamanca), na Universitas Castellae (Valladolid), na Universidade de Vanderbilt-in-Spain (Madri), e na Universidade Complutense de Madri. Tradutor de textos acadêmicos na Fundación Germán Sánchez Ruipérez e nas editoras Cátedra, Visor e Olalla (Espanha). No Brasil, foi conferencista em instituições universitárias no País: UFRJ, UFPB, Centro Superior Anísio Teixeira, FUNESO-UNESF, CESV, UECE, UERN, UESPI, UFES e UEPB. Foi professor de Língua espanhola e Literaturas de língua espanhola e de Língua e Literatura latinas na FUNESO-UNESF e na FAESC. Professor de Pós-Graduação em nível de Especialização na FUNESO-UNESF (PE), FAESC (PE), UESPI, FASNE (PE), CESMAC (AL) e UFPE. Atualmente, é Professor Associado 3 da Universidade Federal de Pernambuco.

Paula Antunes Sales de Melo possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2011) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2014). Atuou como professora substituta no curso de Licenciatura em letras (espanhol), da Universidade Federal de Pernambuco, por três semestres, e como tutora do curso de Licenciatura em Letras Hispânicas à distância. Desde 2016, cursa o Doutorado em letras (teoria da literatura) no Programa de pós-graduação em Letras (PPGL) da UFPE.

Priscilla Oliveira Pinto de Campos é doutoranda em Letras Modernas - Espanhol - Literatura Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Pesquisou obra de Enrique Vila-Matas e sua relação com a ideia de espaço e desaparecimento. Bacharela em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pernambuco. Tem experiência na área de Comunicação Social e Letras, com ênfase em Jornalismo Cultural e Teoria Literária. Áreas de concentração: intertextualidade, narrativa espacial, literatura espanhola, literatura hispano-americana e escritas de si. Escreve para o Suplemento Pernambuco e para a Revista Continente, entre outros

veículos. No momento, pesquisa a poética latino-americana, com ênfase na obra da escritora uruguaia Marosa di Giorgio.

Renata Pimentel Teixeira possui graduação em Bacharelado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (1993), mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2001) e Doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2007). Atualmente é Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Desenvolve estudos relacionados a teoria e crítica literárias; estudos culturais e feminismo, sobretudo nos contextos da literatura brasileira e latinoamericana, em especial na narrativa de ficção e na dramaturgia. É líder do Grupo de Estudos Literários Comparados (GELC), cadastrado na base do CNPq e certificado pela UFRPE; também é pesquisadora vinculada ao Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Linguagem (NIEL).

Rogério Mendes Coelho é Licenciado em Língua Portuguesa e Espanhola, mestre e doutorando em Teoria da Literatura pela UFPE é professor adjunto III, em regime de dedicação exclusiva, responsável pela disciplina de Literaturas e Culturas Hispânicas do curso de Letras da UFRN. Atuou como professor de Prática de Ensino de Língua Espanhola na UEPB. Coordenou e integrou corpo docente de cursos de aperfeiçoamento de língua, literatura e cultura espanhola em pósgraduações, inclusive, internacionais, a exemplo da FLACSO/Ibercultura Viva (Argentina). É conselheiro Editoral da UFRN. Foi avaliador de projetos culturais voltados para Literatura pela Fundação de Cultura do Governo do Estado de Pernambuco (FUNDARPE) e consultor de Literatura da Secretaria de Educação da Prefeitura da Cidade do Recife. Com extensão desenvolve atividades voltadas para o fomento à leitura e atualização de professores de Língua Portuguesa e Espanhola. Desenvolve pesquisas sobre a Literatura de Língua Espanhola na Africa e Ásia e as contribuições culturais indígenas, africanas e orientais no processo de formação da Literatura Latino-Americana e manifestações literárias migrantes e fronteiriças (Nuyorican, Spanglish etc).

Thereza Katarina Souza e Silva Bachmann é Doutora em Literatura Latinoamericana pela University of California, Davis (2017). Possui mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2010), graduação em Letras (português/espanhol) pela mesma instituição (2006) e graduação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (2003).

Vicente Masip Viciano possui graduação em Faculdade de Filosofia Nossa Senhora Medianeira pela Universidade de São Paulo (1972), mestrado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (1987) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (1995). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Pernambuco. , atuando principalmente nos seguintes temas: espanhol, gêneros, estratégias, fonologia, fonética, ortografia, língua estrangeir, letras, lingüística, fonética, contraste, didática, semântica, semiologia, semiótica, lógica, lingüística e ética, psicologia, educação.