

Coleção  
Cadernos da América Latina

# POVO & PERSONAGEM

*Sociedade, cultura e mito  
no romance latino-americano*



ORGANIZADORA  
**Cremilda Medina**



FUNDAÇÃO  
MEMORIAL

As maravilhas e os horrores do Descobrimento ou Conquista da América no século XVI povoam a ficção de dois romancistas – o colombiano William Ospina e o brasileiro Sinval Medina. E quando os dois se encontram e escutam a leitura que deles fazem Raul Osorio Vargas e Ricardo Barberena, abrem-se novos horizontes de interpretação poética. As marcas de identidade presentes na arte também oferecem à historiadora Maria Ligia Coelho Prado preciosos símbolos da formação das nacionalidades na América Latina.

No seminário *Povo e Personagem*, organizado por Cremilda Medina, perspectivas histórico-culturais se inspiram no romance colombiano *Ursúa*, no brasileiro *Tratado da altura das estrelas*, bem como na pintura latino-americana do século XIX e, entre fruição e reflexão, dão significados originais às grandes indagações: *quem somos, de onde viemos, para onde vamos*.

A black and white illustration of a Native American man in a tropical setting. The man is shown from the back, shirtless, with a large toucan perched on his head. He is holding a bow in his right hand and an arrow in his left. He wears a loincloth decorated with large, light-colored flowers. In the foreground, another toucan is perched on a pile of palm fronds. The background features a tropical landscape with palm trees, a river, and mountains under a cloudy sky.

# POVO & PERSONAGEM

*Sociedade, cultura e mito  
no romance latino-americano*



GOVERNO DO ESTADO DE  
**SÃO PAULO**  
TRABALHANDO POR VOCE

Governador	<b>José Serra</b>
Secretário de Relações Institucionais	<b>José Henrique Reis Lobo</b>



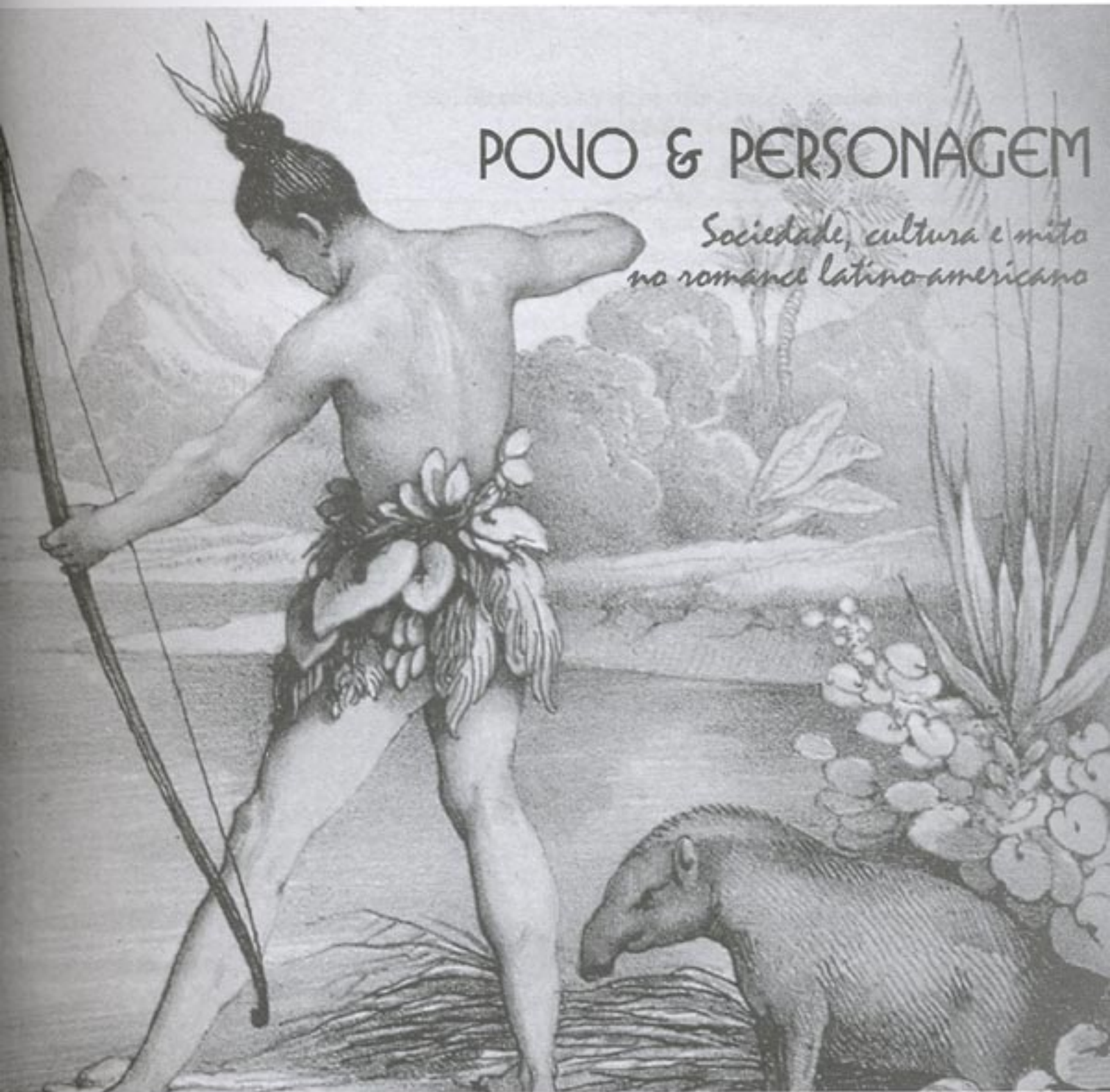
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

Diretor Presidente	Fernando Leça
Chefe de Gabinete	José Osvaldo Cidin Válio
Diretor do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina	Adolpho José Melfi
Diretor de Atividades Culturais	Fernando Calvozo
Diretor Administrativo e Financeiro	Sérgio Jacomini
DEPARTAMENTO DE PUBLICAÇÕES	
Gerente/Editora Executiva	Leonor Amarante

Cremilda Medina

# POVO & PERSONAGEM

*Sociedade, cultura e mito  
no romance latino-americano*



São Paulo  
2008

Copyright© 2008 do autor  
Todos os direitos reservados

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

---

P894 Povo e personagem – sociedade, cultura e mito no romance latino-americano / organização de Cremilda Medina. – São Paulo : Fundação Memorial da América Latina : 2008. 100 p. : il. – (Série Cadernos da América Latina ; v.3)

ISBN 978-85-85373-77-1

1. Crítica Literária – América Latina. 2. Romance - América Latina. I. Medina, Cremilda, org.

CDD – A863.09

---

Ficha catalográfica elaborada por Rejane do Desterro de Moura Alves CRB8ª - 6169

Foi feito depósito legal na Biblioteca Nacional  
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)

**Fundação Memorial da América Latina**  
Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664  
Barra Funda  
01156-001  
Tel.: (011) 3823 4600  
Fax: (011) 3823 4611  
[www.memorial.sp.gov.br](http://www.memorial.sp.gov.br)

---

## SUMÁRIO

A SAGA DO SÉCULO XVI NA LEITURA CULTURAL DE DOIS FICIONISTAS LATINO-AMERICANOS Cremilda Medina.....	7
FUNDAMENTOS DA HISTÓRIA DA AMÉRICA LATINA Maria Ligia Coelho Prado.....	19
MIGRÂNCIAS PELO MAR CELESTE DO HIBRIDISMO COLONIAL Ricardo Araújo Barberena.....	37
AMÉRICA PROFUNDA, ONDE SÓ TRIUNFA O RELATO Raul Hernando Osorio Vargas.....	51
VIAGEM DA CONQUISTA, VIAGEM DO DESCOBRIMENTO William Ospina.....	65
O ROMANCE COMO NARRATIVA FUNDACIONAL Sival Medína.....	77

## SUMÁRIO

Introdução

1. O Brasil no século XVIII

2. A Bahia do século XVIII

3. O Brasil no século XIX

4. O Brasil no século XX

5. O Brasil no século XXI

6. O Brasil no século XXII

7. O Brasil no século XXIII

8. O Brasil no século XXIV

À Leonor Amarante, parceira de longínquas  
caminhadas pela América mestiça.

---

cremilda medina

**A SAGA DO SÉCULO XVI NA LEITURA CULTURAL  
DE DOIS FICCIONISTAS LATINO-AMERICANOS**

---

Cremilda Medina, jornalista e pesquisadora, é professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e atua também no Programa Latino-Americano de Pós-Graduação (Prolam) da mesma instituição. Autora de onze livros e organizadora de 41 coletâneas, publicou quatro obras que abordam a literatura: *Povo e Personagem*, editora da Ulbra, Canoas, 1996; *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, Nórdica, Rio, 1983; *Escritor brasileiro hoje, a posse da terra*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1985; e *Sonha Mamana África*, Edições Epopéia, São Paulo, 1987. Entre as principais séries de coletâneas que organiza com alunos de graduação e de pós, bem como com colaboradores, uma delas, São Paulo de Perfil (26 títulos), reúne reportagens e ensaios sobre as marcas identitárias, os comportamentos e bairros da grande cidade. Outra coleção, Novo Pacto da Ciência (nove edições), discute, na perspectiva inter e transdisciplinar os impasses contemporâneos dos paradigmas científicos e das visões de mundo.

**R**ecorrências ao passado e afloramentos das camadas profundas da cultura re-significam a saga do presente. Em contraponto à atualização dos fatos sociais ou à modernização tecnológica, o imaginário coletivo se pauta por vários tempos. O tempo que pode ser acelerado pelas máquinas convive com o tempo das subjetividades; o tempo econômico industrial e pós-industrial se confronta com o tempo da cultura; o tempo condicionado pelas urgências materiais contrasta com a transcendência dos mitos. É nessa trama sutil, subjacente à historiografia, que se tece o tônus de um povo. As circunstâncias do presente carregam consigo um tecido de múltiplos tempos. A arte se alimenta neste labirinto e dele emerge criando uma narrativa original.

De 1981 a 1987, ao desenvolver, em três continentes, uma sondagem sobre as literaturas de língua portuguesa – cujo inventário resultou em três livros –, foi possível perceber traços culturais que compõem as identidades do Brasil, Portugal e África (Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique). Os três livros publicados – *Viagem à literatura portuguesa contemporânea* (1983), *A posse da terra, escritor brasileiro hoje* (1985) e *Sonha Mamana África* (1987) deram substância, dois anos depois, para defender a tese de livre-docência na Universidade de São Paulo, *Povo e Personagem*. O título, também repetido no livro publicado em 1996, marca uma linha de pesquisa que hoje nomeio com o subtítulo *O gesto da arte*. Seja na literatura ou em qualquer outra expressão artística, o mergulho nas tramas e personagens leva à escuta profunda de um povo. Sociedade, cultura e mito se entrelaçam na arte e na fruição daqueles que a recebem em um gesto solidário.

Pouco depois do inventário das literaturas em língua portuguesa dos anos 1980, na campanha para a presidência de Portugal em 1995, Mário Soares enunciou um discurso partidário na televisão e dele colhi oportuno entendimento da relação do político com a sociedade: *é preciso que haja os que colhem a respiração da sociedade e possam se opor às formas de poder*. Ao que tudo indica, outros peregrinos do espaço público, observadores participantes, garimpeiros da voz coletiva ou repórteres de fina sintonia com o cotidiano podem traçar a narrativa da contemporaneidade com essa *respiração* social. Mas acima de tudo, são os poetas que percebem e proclamam a identidade que se define em um território.

O jornalista, entre outros profissionais, é um leitor cultural. A leitura que se transforma na narrativa jornalística poderá ou não conter as digitais de uma sociedade, se captar o mundo à volta pelo radar de fina sintonia da sensibilidade solidária. Será uma obra de autoria, se criar nexos dos sentidos da realidade pela razão complexa. E estará apto a produzir uma narrativa original, reconhecida pelas formas inovadoras da arte, em oposição às fórmulas burocráticas da inércia do poder. Sensibilidade solidária ao presente, inteligência sutil na decifração do acontecimento e criatividade literária (*lato senso*) resultam numa ação renovadora no domínio das mentalidades. Afinal todo o agente cultural, o jornalista, por exemplo, ambiciona intervir na realidade. Em outras palavras, contribuir para o aperfeiçoamento das instituições e da cidadania.

Mas e o gesto da arte, como se faz atuante na ação do jornalista? Ao desenvolver laboratórios, na atividade pedagógica, para motivar o projeto ensino-aprendizagem da comunicação social, tem sido fundamental o encontro do educando com obras artísticas. Para além da natural fruição (garantia que supera o esforço conceitual da bibliografia científica), a experiência promove a desobstrução afetiva, o estímulo à inteligência sutil e a solidariedade transformadora. Na arte, o educando encontra motivos para se sentir afeto a seu povo, no sentido da coletividade que o inclui, mas também se inspira na originalidade autoral para articular o relato dos acontecimentos contemporâneos. Não se exclui, porém, a bibliografia e conhecimento em processo a produção científica interdisciplinar. O estudioso aí recolhe ferramentas mentais capazes de estabelecer conexões conceituais para ensaiar a compreensão dos conflitos que o cercam. Fatalmente terá de consultar especialistas e deles colher diagnósticos e prognósticos sobre a situação social em pauta. No entanto, a vantagem que a arte oferece, em paralelo à ciência, são os ilimitados significados universais. A inteligência

ética, técnica e estética deixa de ser uma declaração de princípios, um discurso dogmático ou ideológico, para se tornar uma prática laboratorial em que intuição, racionalidade e ação se conjugam. A leitura do mundo na ação comunicativa da contemporaneidade ganha emoção, conceito e movimento.

Destaque-se, entre as leituras da cultura dos artistas, a ficção romanesca. Ao trabalhar na África, um grande poeta de Moçambique, José Craveirinha (já falecido), interpretou radicalmente essa contribuição: um povo se escreve no romance. Há os que, em oposição, decretam a morte de um gênero datado: segundo os arautos do apocalipse, a era do romance se esgotaria no século XIX. O ambiente contemporâneo desmente, no entanto, este atestado de óbito. Livrarias européias ou, para permanecer em casa, as latino-americanas como, por exemplo, *El Ateneo*, em Buenos Aires, ou *Livraria Cultura*, em São Paulo, exibem a plena vitalidade do romance. Sem excluir a aventura ficcional dos *best sellers*, encontram-se outras edições que, ao chegarem ao mercado, se inserem no domínio das misteriosas identificações. Pena que nem sempre os resenhistas, críticos e acadêmicos se sintonizam com a sedutora trilha da leitura cultural anônima.

Curioso observar que algumas livrarias destacaram estantes para o *romance histórico*. Parece ser um modismo da atualidade na Europa. É bom lembrar, a leitura que o romancista faz de outros séculos não se pretende *histórica*. Ao mergulhar no passado, o ficcionista busca, sem recorrer à estrita metodologia científica, compreender *quem é, de onde veio, para onde vai*. Embora os mais rigorosos pesquisem a época e as personagens que irão criar, a força da imaginação não será represada pelos documentos historiográficos. O escritor, tal qual uma esponja, se impregna de informações e linguagens, mas depois transcreve o contexto e as almas do passado no vulcanismo incontrolável do inconsciente coletivo.

Embora a trajetória acadêmica a que me refiro (laboratórios do *gesto da arte* na Universidade de São Paulo e outras instituições de ensino superior no País ou no Exterior) não se circunscreva ao romance, a ficção de longo curso tem sido o principal alicerce para sustentar a linha de pesquisa *Povo e Personagem*. Não se omite, porém, a força do cinema, da música, do teatro, da fotografia, da arquitetura, das artes plásticas e, sem sair da literatura, da poesia e do ensaio. Nos cursos de graduação, nos de pós-graduação ou em cursos de especializações, os laboratórios de fruição e motivação criam, no contato com as obras de arte, um clima que favorece a discussão de caráter técnico-profissional ou epistemológico. Nos estudos especializados, o panorama das técnicas e tecnologias se torna necessário

para atuar nas inovações. Soma-se à preparação técnica a consciência epistemológica: aí se avaliam, no âmbito de uma formação científica, as conseqüências sociais do conhecimento. No contexto pedagógico, o tripé arte, conhecimento técnico e epistemologia tem sido aprovado por gerações de educandos nos últimos trinta anos.

O convívio com a arte, em particular, o romance, motiva uma participação profunda na parceria com os estudos técnicos, conceituais. A transformação das noções mentais e, acima de tudo, a abertura à sensibilidade solidária se tornam ainda mais efetivas quando o laboratório privilegia o território contíguo e o tempo contemporâneo. Para citar apenas um exemplo, retirado de uma "antologia" extensa, a obra de Renato Modernell, *Sonata da última cidade, o romance de São Paulo*, mural da saga paulistana no século XX, penetrou na veia de estudantes de jornalismo da USP na década de 1980 e neles injetou a emoção necessária para trabalhar como leitores culturais na elaboração de vários exemplares da série *São Paulo de Perfil*, livro-reportagem que hoje está na 2ª edição. Quase sempre o jornalista ou rejeita ou desconhece o território onde vai atuar, o que leva a uma narrativa esquizofrênica, no sentido sociológico do termo. Um romance de 500 ou mais páginas não é um fardo conceitual e sim, um aprendizado que a fruição fertiliza.

A contigüidade pela língua portuguesa e suas diversas afinações (na África, em Portugal e no Brasil) constitui uma experiência piloto de *Povo e Personagem*. Após percorrer a *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, o mapa do *Escritor brasileiro hoje, a posse da terra* e os mistérios de *Sonha Mamana África*, uma inquietação passou a conviver com o ensaio de leituras culturais. Além do afloramento de traços sócio-identitários que a literatura nos oferece, há uma camada mais profunda que foge ao controle da razão analítica. A poética se entrega ao desejo de outra História, uma definição que me agrada para a linguagem mítica. Ao concluir, nos anos 80 do século passado, a sondagem das literaturas de língua portuguesa, ficou a sensação de que um mergulho mais perigoso era preciso empreender. Assim surgiu o enlace mítico dos três continentes: em *Povo e Personagem*, edição que resultou da tese de livre-docência na Universidade de São Paulo (1989), vem à tona uma das muitas compreensões possíveis de sociedade, cultura e mito na literatura.

Depois de navegar por ficção, poesia e ensaio dos escritores portugueses, brasileiros e africanos de língua portuguesa na segunda metade do século XX, elegi o romance para me lançar ao que Fernando Pessoa propõe:

O mytho é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mytho brilhante e mudo.  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.  
Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade  
E a fecundá-la decorre.  
Embaixo, a vida, metade  
De nada, morre.

(*Mensagem II, Os castelos, Primeiro/Ulysses*)

Nessa leitura, ao escolher uma atualização do eterno retorno, ensaio três perspectivas míticas: no romance português contemporâneo o desejo coletivo se lança ao mar, para fora da estreita faixa territorial, e se projeta para o futuro, bem no movimento oposto da identidade sabastianista que se apregoa no Brasil em relação ao povo português. Já o romance brasileiro espelha a circunavegação no território continental e presentifica os desejos numa história imediata a se consumir nos largos limites de sua fronteira. O romance africano clama por uma história que lhe foi sonogada, busca no território dos saques e dos conflitos, significados que lhe dêem a identidade redentora. Será essa uma leitura provável? Foi a que pude encontrar nos abismos poéticos dessas literaturas tão diversas em sociedade, cultura e mito, mas entrelaçadas pela língua mestiça. O risco foi exposto a uma banca emérita (Antônio Cândido, Antônio Soares Amora, por exemplo) e ensaístas e historiadores como Vergílio Noya Pinto (também entre os examinadores) dialogaram com essa interpretação do gesto da arte.

Do projeto do fim do século passado ao projeto proposto em 2007 ao Memorial da América Latina, várias experiências se sucederam que, a cada passo, desafiam o aprendizado de *Povo e Personagem*. A inserção no território latino-americano se deu nos anos 1970, quando fiz um curso em

Quito, Equador, no Ciespal (Centro Interamericano de Estudios Superiores de Periodismo na América Latina). Depois de várias incursões de pesquisa no Peru, Colômbia, México, Costa Rica, Argentina, Uruguai, Chile, além do Equador, o trabalho no Programa de Pós-Graduação em América Latina (Prolam) da USP, há 20 anos, as fronteiras do *Gesto da Arte* naturalmente se alargaram para a arte latino-americana. O que aprendi à partida, em 1972, foi incluir o Brasil na latino-americanidade. Era freqüente nessa época e, às vezes, ainda o é hoje, fazer a distinção entre latino-americanos e brasileiros. Mas a leitura cultural através da arte nos adverte: será a América Latina um território de desejos originais no mosaico político-social?

Eis a sondagem da presente versão de *Povo e Personagem*. Em novembro de 2007, sob a generosa guarda do Memorial da América Latina de São Paulo, se propôs uma troca de experiências entre dois romancistas, dois intérpretes-leitores e uma historiadora, com a mediação da autora desta linha de pesquisa. O romance latino-americano há muito repercute pela invenção a partir de um território singular. O que quer dizer, a criação artística não se confunde com *gestos simbólicos* de outros povos. Elegem-se, então, duas obras que, em anos recentes, mergulham no século XVI e emergem com um painel da conquista e da miscigenação na América Latina. Por ordem cronológica: *Tratado da altura das estrelas*, de Sinval Medina, publicado pelo Instituto Estadual do Livro e pela PUC do Rio Grande do Sul, em 1997, e Prêmio Melhor Romance de Língua Portuguesa entre 200 obras na Bienal de Passo Fundo em 1999; e *Ursúa*, do escritor colombiano William Ospina, publicado pela Alfaguara, Bogotá, 2005 e lançado na França em 2007.

Além da presença e intercâmbio dos romancistas, o encontro contou com a leitura cultural dos romances por dois ensaístas: Ricardo Barberena, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que interpretou a saga brasileira do século XVI (*Tratado*); e Raul Osório Vargas, da Universidade de Uberaba, que fez a leitura da conquista da América Hispânica (*Ursúa*). Os fundamentos históricos da América Latina foram apresentados por Maria Lígia Prado, da Universidade de São Paulo.

Embora a experiência de vinte anos com alunos de graduação e em nível de mestrado e doutorado confirme a fertilidade do *gesto da arte* na sua formação científica, projetava-se, neste encontro, uma expectativa de desbordamento das virtualidades tanto da leitura cultural da arte quanto do diálogo arte-história-comunicação social. A contribuição interdisciplinar dos pesquisadores convidados para o seminário, a presença dos escritores e a

escuta e discussão dos participantes do auditório certamente construiria um momento definitivo na trajetória desta linha de pesquisa que foi compreendida e patrocinada por um espaço privilegiado, o Memorial da América Latina. Seu presidente, Fernando Leça acolheu, à primeira hora, o plano; o corpo de funcionários da instituição deu, em seguida, todo o apoio logístico em curto prazo de tempo. Graça a todos, a quem formulo minha gratidão, se realizou um verdadeiro encontro para fruir a literatura latino-americana e dela colher o gesto solidário da arte.

Agora, que o registro se consuma, espera-se partilhar com os leitores esta que foi uma experiência dialógica culminante. Já no primeiro momento, Maria Lígia Prado apresenta um recorte histórico autoral. Ao examinar a representação simbólica da chegada dos europeus à América Latina na pintura do século XIX, expõe algumas premissas muito oportunas para o seminário. Segundo a historiadora há efetivas possibilidades de conexões no espaço latino-americano que aparecem, com clareza, na produção artística, em que pesem as diferenças identitárias. A outra premissa diz respeito à reflexão, originalidade e criatividade que mostram as raízes locais. Ao pesquisar, da perspectiva histórica, a pintura e a construção nacional na América Latina, Maria Lígia propõe o cruzamento de arte e política em diálogos constantes. Apesar de os pintores terem assimilado bases técnicas e erudição artística na Europa, se abrem para a descoberta de cada nação e criam imagens fundantes na leitura cultural latino-americana.

Ao texto da historiadora se sucede a leitura do romance de Sinval Medina, *Tratado da altura das estrelas*, em que Ricardo Barberena se vale de pontos de partida da teoria literária e os cruza com a sociologia da arte e os estudos culturais. Barberena apreende o romance de Medina como uma nova cartografia cultural que traça rotas da visão híbrida e desmonta a própria pureza ariana numa Europa já mestiça no século XV. João Carvalho, piloto das navegações do século XVI, é para ele um símbolo dos múltiplos movimentos da identidade móvel, o deslugar do exótico, a fábula da diferença. O europeu aflora de saída a paganização do ethos eurocêntrico e Carvalhinho, o filho, assume o canibalismo epistemológico da América. O leitor de fina sintonia literária, como Ricardo Barberena, também se delicia com a criação do narrador não neutral, da lente enevoada com o relato desliza, numa narrativa de "solta parolagem" (palavras do autor do *Tratado*). Os 44 episódios, na contagem precisa do leitor cultural, revelam uma plurivalência significativa decifrada pelo leitor implicado. A peregrinação vai culminar na tradição reinventada da esfinge edipiana do Brasil.

Raul Osório, no texto seguinte, se deslumbra com o conquistador espanhol Ursúa, personagem que dá o título ao romance do colombiano William Ospina. A dimensão esférica do combatente/perdedor/ganhador, numa narrativa que se processa por dentro e não no afastamento descritivo de um autor externo, vai às vísceras como indica Carpentier para a ficção romanesca ou a novelística, conforme a nomeiam os hispano-americanos. O leitor cultural se perde e se acha numa prosa poética que expressa a imersão de magia e horror, sombras e luzes, imagens incendiadas, cemitério de detritos humanos. A metáfora mais radical, segundo o leitor cultural, são *los perros devoradores* da Conquista da América, presentes em *Ursúa*. Em um rio narrativo, ou melhor, um carnaval de narrativas, o conquistador é o homem perdido que nunca entendeu seu destino.

A essas viagens dos leitores, se sucedem a emoção e o encantamento dos escritores por assim serem lidos. Confessam até mesmo o espanto. William Ospina sabe claramente que não é dono do que escreve e que menos sabe de seus significados. A obra literária, para ele, é um processo que ultrapassa as intenções. Claro, pode falar, sim, da origem de *Ursúa*. Quando descobriu *Las elegias de barones de Indias*, relato do século XVI de Juan de Castellanos, cronista e poeta dos primeiros tempos da Conquista percebeu, com ele, que a cultura européia era capaz de se assombrar diante do horizonte americano. Talvez por isso não tenha sido valorizado durante muito tempo. Ospina assumiu uma decisão: como ensaísta, não queria produzir uma obra de reflexão sobre o século XVI, queria viver o século XVI. Construiu um narrador contemporâneo a Ursúa, mestiço de espanhol e índia, e mergulhou no arquétipo de guerreiro-conquistador, com todas as contradições que a personagem teria enfrentado.

Ambos, personagens históricos – Ursúa de William Ospina e João Carvalho de Sinval Medina –, não estão de forma alguma colados à historiografia, embora os escritores sejam rigorosos tanto no trato e impregnação dos relatos e documentos de época, quanto nas interpretações dos historiadores e dos ensaístas. Sinval Medina "escreve sobre o que não pode saber". A leitura cultural do seminário lhe deu inúmeras iluminações sobre seu romance. Mas de qualquer forma, não se envergonha de dizer que narrar é como um analgésico para viver o mistério da vida. Um dos alicerces mais claros de sua ficção é a pergunta: de onde viemos? Os quatro romances mais recentes, sem contar o que está escrevendo, partem dessa inquietude – o que é ser brasileiro? Onde encontramos, em que tempo, em que espaço, os mitos fundadores? O romancista arrisca alguns, a escola de samba, Basílio

da Gama, Santa Rita Durão, Tarcila, Niemeyer. Ensaísta como Ospina, reconhece a força do gênero na América Latina e avalia que as narrativas fundantes do ensaio precedem as da ficção no Brasil. Logo lembra Darcy Ribeiro, um híbrido de ficção e ensaio: ele, sim, autor de uma narrativa fundacional. Mas não vale a pena explicar a literatura ou o ensaio em linhas mestras, escolas ou resultados. Para Sinval Medina, a arte constitui um território inacessível à razão conceitual.

Os textos que se seguem, na ordem do sumário aqui antecipado, confirmam e ampliam expectativas de um seminário que se consumou em 2007 e agora registrado, se oferece à partilha tão ampla quanto o privilégio de contar com os novos leitores. A epifania dialógica não tem fronteiras e o que a alimenta nas mentes solidárias é a convicção e o sentimento de que a cidadania se torna plena quando o gesto humano decide seu próprio destino. Os artistas, ah os artistas, eles são decisivos cúmplices na maturidade e na autonomia de outra História, aquela que os mitos fundacionais anunciam em suas obras.

---

maria ligia coelho prado

**FUNDAMENTOS DA HISTÓRIA  
DA AMÉRICA LATINA**

---

Maria Ligia Coelho Prado, professora titular da Faculdade de História, na Universidade de São Paulo, publicou *O Bravo Matutino* em co-autoria com Maria Helena Rolim Capelato, editora Alpha-Ômega, São Paulo, 1980. Além dessa obra, escreveu *A democracia ilustrada. O Partido Democrático de São Paulo (1926-1934)*, que saiu pela Ática, São Paulo, 1986. Sua pesquisa sobre o continente latino-americano está presente em outro livro, *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos*, publicado pela Edusp (São Paulo, 2004) e também pela Edusc (Bauru, 2ª edição de 1999). Junto com as autoras Maria de Lourdes Mônico Janotti e Cecília Helena De Salles Oliveira organizou a coletânea *A história da política, a política na história de São Paulo*, editora Alameda, São Paulo, 2006. A historiadora reúne, em seu currículo, numerosos artigos publicados em periódicos do Brasil e de vários países latino-americanos, muitos deles resultantes de sua participação em seminários, conferências e congressos. Maria Ligia já foi selecionada para bolsas de aperfeiçoamento científico tanto pela Fapesp como por instituições estrangeiras como a Tinker Foundation – The John Carter Brown Library.

**A**presentar uma reflexão sobre o tema solicitado - *Fundamentos da História da América Latina* - se constitui em grande desafio. A amplitude da proposta exige a eleição de um recorte temático dentro de balizas cronológicas determinadas. Assim, escolhi trabalhar com a construção das representações, imaginadas por pintores latino-americanos do século XIX, sobre a chegada dos europeus à América. Para tanto, tomarei alguns exemplos da pintura histórica no Brasil, no Chile e no México.

Fundamental é explicitar, desde o início, as duas premissas básicas sobre as quais se assenta a análise histórica deste tema. Em primeiro lugar, entendo que as produções artísticas latino-americanas, da literatura à pintura, não são meras cópias da produção europeia, pastiches sem criatividade ou originalidade. Ao contrário, carregam reflexão e criatividade. Em segundo lugar, é central levar em consideração as possibilidades de aproximações e conexões entre tais obras no espaço latino-americano, já que, no campo da cultura, as idéias e concepções circulam sem fronteiras. Desse modo, é possível pensar em generalizações, mas ao mesmo tempo, nunca perder de vista as especificidades nacionais.

A visão da perspectiva eurocêntrica que enxerga a América Latina como espaço de mera reprodução do que é pensado ou elaborado na Europa (e, mais recentemente, nos Estados Unidos) pode ser melhor avaliada quando lembramos a inspiradora análise do historiador mexicano, Edmundo O'Gorman, desenvolvida em clássico livro publicado em 1958. Sua interpretação se apresenta como importante alicerce para situar o espaço

americano no período da conquista desse território no século XVI.<sup>1</sup> Em sua visão, os europeus *inventaram* a América à sua imagem e semelhança. Até o século XVI, acreditava-se que o mundo estava dividido em três grandes partes: Europa, Ásia e África, desiguais em extensão e distintas em "índole". Essa divisão foi elevada a uma categoria de conceito místico-geográfico, pois a Igreja Católica vinculou seu significado ao do Mistério da Santíssima Trindade e a outras alegorias referentes à perfeição do número três. Com a "descoberta" da América, este preceito sofreu reformulações: nasceu e se firmou a idéia de que as novas terras formavam um conjunto unitário, a quarta parte, o Novo Mundo. Geograficamente, o território foi sendo incorporado ao globo, passando a integrar os mapas do século XVI. Mas, no cenário da História do Ocidente, a América era apresentada como lugar onde havia *um vazío original*, diferente das outras três porções do mundo que estavam preenchidas por um saber histórico tradicional. A América, no plano histórico, tinha apenas futuro, ou melhor, possibilidades a serem desenvolvidas, sob o olhar europeu. A noção de História Universal implícita nessa perspectiva admitia a coexistência de um Velho e um Novo Mundos como distintos modos de ser na História.

Aí se encontra, na minha perspectiva, o âmago da questão. Na América Latina, essa *invenção* foi aceita pelas elites letradas que se colocaram num lugar subalterno diante da *criadora* mãe Europa, assumindo-se como meros reprodutores de uma valorizada e distante matriz.

Nesta introdução, não pode faltar uma referência ao emprego da denominação América Latina. É preciso assinalar as ambigüidades que o termo carrega e prestar atenção aos riscos da utilização desta noção generalizante. O termo foi uma construção elaborada no século XIX com intenções políticas explícitas: segundo algumas interpretações, justificar, por intermédio da identidade latina, as ambições da França sobre a região;<sup>2</sup> conforme outras, propor uma maior integração entre os vários países latino-americanos, buscando seu fortalecimento.<sup>3</sup> Monica Quijada, refletindo sobre a origem e a difusão do termo, critica a primeira visão e

<sup>1</sup> O'GORMAN, Edmundo. *La invención de la América: el universalismo de la cultura de Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

<sup>2</sup> CHEVALIER, Michel. *Lettres sur l'Amérique du nord*. Paris: Ch. Gosselin, 1836. Ver também PHELAN, John Leddy. El origen de la idea de Latinoamérica, in *Ideas en torno de Latinoamérica*. México D. F.: UNAM/Unión de Universidades de América Latina, 1986.

<sup>3</sup> TORRES CAICEDO, José Maria, *apud* ARDAO, Arturo. *Génesis de la idea y del nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos 'Romulo Gallegos'/Consejo Nacional de la Cultura, 1980.

endossa a segunda. A autora defende a idéia de que "América Latina não é uma denominação imposta aos latino-americanos em função de interesses alheios, e sim um nome cunhado e adotado conscientemente por eles mesmos e a partir de suas próprias reivindicações"<sup>4</sup>. Penso que o passado colonial, a concomitância das independências políticas e da formação dos Estados nacionais, ao lado das semelhanças no que se refere à circulação de idéias e de pessoas, às práticas políticas, às questões sociais e à produção cultural nos permitem trabalhar com a noção de América Latina, ainda que sempre enfatizando as especificidades nacionais conectadas a contextos ampliados.

A relevância da pintura histórica para a construção da nação e de um sentimento de identidade precisa ser destacada no cenário político/cultural latino-americano do século XIX. Imagens e símbolos numa tela representavam os acontecimentos históricos que deveriam ser compreendidos pelo público ao primeiro golpe de olhar. Abordo a pintura histórica da América Latina do século XIX como parte integrante da elaboração de imaginários sociais que, ao mesmo tempo, absorviam e produziam símbolos políticos definidores das identidades nacionais. Nesse período, dois foram os acontecimentos históricos privilegiados pelos pintores em seus quadros: as independências políticas e a chegada dos europeus ao continente no século XIX. Com uma particular concepção desses fatos, pretendiam celebrar simbolicamente o nascimento ou a fundação das nações latino-americanas.

A história profissional dos pintores latino-americanos, na segunda metade do século XIX, foi bastante semelhante. Iniciavam seus estudos no próprio país e, depois, patrocinados pelos governos nacionais, viajavam à Europa, em especial à Itália e à França. As decisões do Estado que custeavam jovens promissores em seus estudos de pintura na Europa se mostraram decisivas. Os governos ofereciam bolsas de estudo e também encomendavam aos artistas quadros e esculturas sobre temas patrióticos que seriam posteriormente expostos em edifícios públicos, especialmente em museus históricos, que começavam a ser entendidos como guardiões da memória nacional.

<sup>4</sup> Cf. QUIJADA, Monica. "Sobre el origen y difusión del nombre 'América Latina' (O una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad)", in *Revista de Indias*, Madrid, 1998, vol. LVIII, nº 214, p. 602.

Na Europa, esses artistas (re)aprendiam a usar as cores e a luz, a escolher temas e a adquirir as técnicas mais recentes. Familiarizados com os debates entre as correntes artísticas, voltavam para seus países, confiantes nos conhecimentos adquiridos. Entretanto, o ambiente natal lhes propunha refletir sobre outras temáticas, quer no que dizia respeito à pintura histórica, quer às paisagens ou às cenas de costume. Apesar das técnicas importadas, apesar dos referenciais europeus de suas formações, o tema da nação se mostrou inescapável, levando-os a pintar temas similares. Ainda que mantivessem interlocutores e referências na Europa e que seus olhares estivessem cravados no Velho Mundo, seus trabalhos não são simples modismo importado. Era preciso encontrar temas históricos, (re)inventar o fato, pensar em sua concepção, criar símbolos e imagens.

Não pretendo discutir as divergências alimentadas à época e, mesmo posteriormente, sobre filiações a correntes destes pintores.<sup>5</sup> Podem ser denominados de neo-clássicos, acadêmicos ou ecléticos.<sup>6</sup> O fundamental é indicar que os pintores estudaram na Europa e lá acompanharam os debates sobre as artes. Estavam convencidos da importância da pintura histórica, gênero considerado, naquele período, como superior aos demais – retrato, paisagem, natureza-morta – porque tinha a capacidade de englobar a todos. Ao voltar à América Latina, transpuseram os modelos aprendidos na Europa, mas ao fazer a escolha de temas nacionais, selaram seus compromissos com as jovens nações.

Em processos paralelos, mas coetâneos, certos temas históricos, como o da chegada dos europeus às Américas, são recorrentes, aparecendo de forma repetida nos quadros dos pintores latino-americanos. Todos os brasileiros conhecem a celebrada tela de Victor Meirelles (1832-1909), *A Primeira Missa no Brasil*, de 1860 (fig.1) e podem imaginar que ele tenha sido o único a fazer a escolha de tal tema. Entretanto, o pintor chileno Pedro Subercaseaux, quase 40 anos depois, concebeu, em 1904, *A Primeira Missa no Chile* (fig.2).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Também não pretendo desenvolver discussões teóricas diretamente concernentes ao campo da história da arte; se o fizesse, em linhas muito gerais, teria mais afinidades com as formulações de Erwin Panofsky, que busca encontrar o sentido e a significação da obra de arte, e me colocaria mais distante da corrente formalista devedora de Henrich Wölfflin.

<sup>6</sup> Para este tema, ver GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Bajo el ala de las academias. El neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX" In: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo & GUTIÉRREZ, Ramón (orgs.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

<sup>7</sup> Outros também retrataram a mesma cena histórica, como o pintor cubano, José Arburu y Morell (1864-1889), autor de *A Primeira Missa na América*.

1. Victor Meirelles.  
*A primeira Missa no Brasil.*  
Óleo sobre tela,  
2,68 x 3,56 m.  
Museu Nacional de  
Belas Artes.



2. Pedro Subercaseaux  
*A primeira missa do Chile.*  
Óleo sobre tela,  
1,50 x 2,00 m.  
Museo Histórico Nacional.

No quadro de Victor Meirelles,<sup>6</sup> exposto em Paris com relativo sucesso, está representada a chegada dos portugueses ao Brasil no momento em que "batizavam" aquela terra desconhecida. Vê-se, no centro do quadro, iluminado por forte luz que vem do alto, no meio da floresta, frei Henrique de Coimbra, colocado num plano mais elevado que o dos fiéis, dizendo a missa diante de um altar sobre o qual se levanta uma enorme cruz de madeira. Num plano inferior, aparecem vários padres, diversos portugueses ajoelhados (poucos vestem armaduras ou carregam armas) e muitos índios, que tomam quase toda a

<sup>6</sup> Victor Meirelles nasceu em Desterro (hoje Florianópolis), em 1832. Foi levado, antes de completar 15 anos, ao Rio de Janeiro, para estudar na Academia Imperial de Belas Artes, que lhe custeou a formação. Em 1852, recebeu bolsa do governo para aperfeiçoar-se na Europa, estudando em Paris, Roma e Florença. De volta ao Brasil, foi nomeado professor da Academia. Morreu pobre no Rio de Janeiro, em 1903. Principais obras de pintura histórica: *Passagem do Humaitá* (1868); *Combate Naval de Riachuelo* (1872); *Batalha de Guararapes* (1879).

parte esquerda e a frente da tela. Os europeus seguem o ritual com devoção, enquanto os índios sentados no chão ou nos galhos das árvores olham de forma respeitosa para o centro da cena, entre admirados e fascinados. A pintura anuncia a evangelização consentida dos indígenas e sua "tranquila submissão". Nessa visão, simbolicamente, o Brasil estava sendo fundado.<sup>9</sup>

A mesma concepção e a mesma intenção são perceptíveis no quadro de Pedro Subercaseaux.<sup>10</sup> Ao centro, o padre reza a missa, sob um pálio branco, assistida por soldados devotos, muitos vestidos com suas armaduras, bandeiras e armas e observada por índios curiosos colocados mais ao longe. Um cachorro grande, à frente, marca sua presença como companheiro dos europeus. Uma importante diferença entre as duas representações está no lugar destinado aos índios. No caso brasileiro, eles estão muito visíveis e bem à frente da pintura. No exemplo chileno, eles estão ao fundo como expectadores distantes.<sup>11</sup> Mas também nesta representação, aos índios está reservado um espaço periférico e sua postura mistura passividade e atenção.

Meirelles foi acusado por alguns dos críticos seus contemporâneos de ter copiado *A Primeira Missa em Kabilia* de Horace Vernet, ou ainda, *A Primeira Missa na América* de Henri Pierre Léon Pharamond Blanchard. (fig.3) Interessante notar que a concepção de Subercaseaux é a que mais se aproxima da de Blanchard. Entretanto, tais críticos esqueciam que à época, como bem indicou Jorge Coli, as citações eram compatíveis com a pintura histórica: "... a inovação, a especificidade do fazer não eram tidos então como valores tão fundamentais como para nosso público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a originalidade individual, do que a felicidade de vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação, a referência ao passado não são, de modo

<sup>9</sup> Para uma análise da obra do pintor, ver COLI, Jorge. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro" in FREITAS, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: USF/ Contexto, 1998.

<sup>10</sup> Subercaseaux é um pintor pouco valorizado no quadro da história da arte chilena. Nasceu em Roma em 1880 e morreu em Santiago em 1956. Era filho do diplomata e pintor Ramón Subercaseaux, que o iniciou na arte de pintar. Pertencia a uma família tradicional da elite chilena, que chegou ao Chile proveniente da França no século XVIII e se enriqueceu antes da independência com a prata; depois foram importantes produtores de vinho. Passou a infância e parte da juventude na Europa, acompanhando a família. Estudou na Alemanha, França, Itália e Espanha. Em Madrid, Lorenzo Vallés, artista oficialmente reputado na especialidade de pintura histórica, foi seu professor. Casou-se com Elvira Lyon em 1907, com quem compartilhava os mesmos gostos pela arte e pela profunda inclinação mística. O casal obteve do papa a autorização para se separar e cada um, em 1920, entrou para o convento: ele para os beneditinos e ela para um convento em Toledo.

<sup>11</sup> É conveniente lembrar que no Chile a resistência indígena aos colonizadores espanhóis foi muito forte; os mapuches (araucanos na denominação dos espanhóis) defenderam sua autonomia até o século XIX.

3. Blanchard  
*Primeira missa na América*

nenhum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurge numa outra relação".<sup>12</sup>

Subercaseaux afirmou em suas *Memórias* ter interesse por dois temas da história chilena: a Conquista e a Independência. Pintou diversos quadros sobre a Batalha de Maipu, que garantiu a independência do Chile. E sobre a chegada dos espanhóis ao Chile elaborou, em 1918, *O descobrimento do Chile por Almagro* (fig.4). O quadro retrata o imaginado momento em que Diego



de Almagro chegou ao vale de Copiapó e tomou posse das terras do Chile em nome de Carlos V, em 1536. O espanhol chegara à América em 1514 e conquistara o Peru, ao lado de Francisco Pizarro, em 1532. Com sua fortuna pessoal comprou armas e ferramentas e organizou uma expedição poderosa dirigindo-se para o sul. Saiu de Cuzco em 3 de julho de 1535, passou pelo altiplano boliviano, atravessou o deserto e cruzou a cordilheira, enfrentando enormes dificuldades e obstáculos. Com seus melhores homens, finalmente chegou ao futuro Chile.<sup>13</sup> Esta é a epopéia que Subercaseaux quis retratar.

Na tela, vê-se em posição de grande destaque, no alto, Almagro engalanado com sua armadura completa e carregando a espada na mão. Montado em um cavalo branco, cuja cabeça levemente abaixada indica reverência, está cercado por seus soldados e contempla com orgulho as terras "descobertas" à sua frente. Mais ao fundo, à direita, um índio araucano - vestido com roupas supostamente típicas - mostra-lhe o vale, abrindo o braço, num gesto aberto de oferecimento das terras. Atrás, vêem-se as majestosas montanhas

<sup>12</sup> COLI, Jorge. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro" in FREITAS, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto/EDUSF, 1998, p.377.

<sup>13</sup> De volta ao Peru, Almagro enfrentou Pizzaro, numa disputa de poder; perdedor, foi executado em 1538.



4. Pedro Subercaseaux  
*Descobrimiento do Chile  
por Almagro.*  
Óleo sobre tela, 1,98 x 1,77m.  
Coleção Privada.

brancas cobertas de neve. À esquerda do quadro, encontram-se dois índios semi-nus sentados numa posição de inércia, passividade e aceitação. Mais uma vez, nota-se a presença de um cachorro. A luz vem do alto e do fundo caindo sobre Almagro e deixando os índios da frente à sombra.

Outro importante pintor chileno, Pedro Lira,<sup>14</sup> terminou, em 1889, *A*

*fundação de Santiago*, (fig.5) trabalho pelo qual recebeu a medalha de prata na Exposição Internacional de Paris. Na tela, Pedro de Valdivia, capitão geral das províncias do Peru, vestido com sua armadura, estende o braço para indicar o lugar onde Santiago deveria nascer. Considerado o "fundador de Santiago", olha para Pedro de Gamboa, a quem coube a tarefa de dividir o terreno em quarteirões para conferir a marca espanhola ao novo espaço.<sup>15</sup> Ao fundo, o vale fértil, onde corre um rio, mostra-se emoldurado pelas cordilheiras. Na pintura, contam-se vinte pessoas, das quais dezessete são espanhóis e apenas três são indígenas. Estes, semi-nus numa representação de sua barbárie, foram colocados em posição de subalternidade ou em planos mais distantes; o de maior destaque, à frente, está sentado sobre uma pedra e indica para baixo, para a terra, com a mão espaldada. Curiosa é a presença quase inadvertida de

<sup>14</sup> Pedro Lira nasceu em Santiago em 1845 (ou 1846), descendente de família espanhola que chegou ao Chile no período da colônia. Estudou no Instituto Nacional e na Academia de Bellas Artes com Alejandro Cicarelli. Formou-se advogado por desejo do pai, mas continuou se dedicando à pintura. Em 1872 foi para Paris para estudar e lá viveu por dez anos, respaldado financeiramente por seu pai. Reconhecido como um dos grandes pintores chilenos do século XIX, deixou extensa obra; com relação à pintura histórica, no entanto, poucos são os quadros. Morreu em 1912.

<sup>15</sup> A data oficial da chegada de Pedro de Valdivia ao Chile é 1541.

5. Pedro Lira  
*A Fundação de Santiago*

um monge mercedário, uma sombra branca escondida atrás de Gamboa.<sup>16</sup>

Nos quadros de Victor Meirelles, Pedro Subercaseaux e Pedro Lira, há algumas concepções semelhantes e certos denominadores



comuns. Portugueses ou espanhóis são sempre retratados como os fundadores das futuras nações; paramentados como conquistadores, com suas armaduras, espadas e bandeiras (mais evidenciados nos quadros chilenos), os europeus são os vencedores. O lugar subalterno dos indígenas está registrado de forma clara, indicando sua concordância, passividade ou submissão, "própria" da condição de selvagem e pagão a ser civilizado e evangelizado.

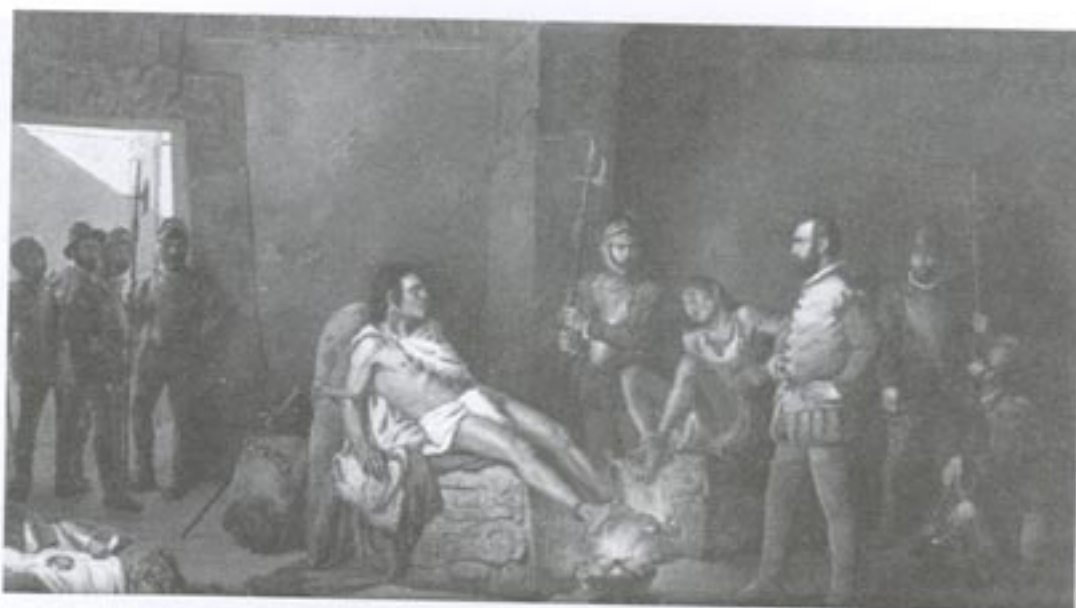
A comparação com o México oferece outra dimensão à questão. Num primeiro bloco, elegi três telas significativas para a pintura histórica mexicana, duas de Félix Parra<sup>17</sup> e uma de Leandro Ezaguirre,<sup>18</sup> que mostram as diferenças entre os mexicanos e os pintores chilenos e brasileiro.

O quadro mais famoso de Félix Parra, *Frei Bartolomeu de Las Casas*, realizado em 1875, foi concebido para causar um impacto dramático. (fig. 6) Ao centro da tela, iluminado por forte luz, a figura de Las Casas aparece como símbolo da defesa dos povos pré-hispânicos. A seus pés, à direita, está um indígena estendido, vítima de morte violenta atestada pelo sangue que escorre pelo chão. À esquerda, uma índia abraçada às suas pernas humildemente pede socorro e proteção. Ao fundo, um templo pré-colombiano

<sup>16</sup> Cf. FORTES ARANCIBIA, Maritza. *Pedro Lira Rencoret: Vida y obra de un pintor romântico*. Dissertação de Mestrado. Instituto de História, Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, 2004.

<sup>17</sup> Félix Parra nasceu em Michoacán, em 1845 e morreu na Cidade do México em 1919. Estudou na Academia de São Carlos. Viveu na França e na Itália por quatro anos. De volta ao México, em 1882, foi professor de decoração da Escola Nacional de Artes e, entre 1909 e 1915, trabalhou como aquarelista no Museu Nacional de Arqueologia. Diego Rivera foi seu aluno.

<sup>18</sup> Leandro Izaguirre nasceu na Cidade do México em 1867 e morreu na mesma cidade em 1941. Há pouca informação sobre sua vida. Estudou na Academia de São Carlos a partir de 1884, tendo sido aluno do grande paisagista José María Velasco.



6. Leandro Izaguirre  
*El Suplicio de Cauhtémoc*

semi destruído encontra-se na penumbra. Na pintura, a presença de *Las Casas* se constitui no símbolo da denúncia da violência da conquista espanhola e evoca seu famoso livro, *Breve Relação da Destruição das Índias*, em que são narradas as atrocidades dos colonizadores espanhóis, secundados por ferozes cães,<sup>19</sup> contra os indígenas retratados como vítimas. A voz de *Las Casas* aparece solitária e ofuscada pela empresa vitoriosa da colonização.

Essa mesma perspectiva pode ser notada em outro dos quadros de Parra, *Episódios da conquista. A matança de Cholula*, de 1877. (fig.7) A cena confinada a um espaço geometricamente organizado expõe com clareza a forma violenta de promover a submissão da população que vivia no México. A tela mostra ao centro um indígena semi nu, estendido no chão,

7. Félix Parra  
*Frei Bartolomeu de las Casas (1875)*.  
Óleo sobre tela.  
Museo Nacional de Arte,  
México.



<sup>19</sup> Recorde-se da presença de cães nos dois quadros de Subercaseaux sobre a conquista espanhola. Na narrativa de Las Casas, os cães ataçados pelos espanhóis são extremamente violentos com os índios.



8. Félix Parra  
*Episódios de la Conquista (1877) - Matanza de Cholula.*  
Óleo sobre tela, 0,68 x 1,09m.  
Museo Nacional de Arte, México.

morto por um soldado espanhol cuja espada ainda está suja de sangue. Outros soldados com suas armaduras e espadas demonstram o poder dos conquistadores. À esquerda, uma mulher ferida está caída ao lado do filho morto. Outras duas mulheres – uma delas carregando uma criança – são o espelho da dor e do desamparo. Ao fundo, restos destruídos de um edifício asteca e, ao longe, o vôo agourento de urubus.

Outra pintura muito conhecida, produzida algum tempo depois, é a composição de Leandro Izaguirre, *A tortura de Cuauhtémoc*, (fig.8), exposta na Cidade do México e na Feira Internacional de Chicago em 1893. Nela, a figura heróica do último imperador asteca sofre com altivez o suplício imposto pelos espanhóis. Sua figura está iluminada por uma luz que vem de fora e entra por um canto da porta. Retratado com as qualidades de herói, Cuauhtémoc, sentado numa cadeira de pedra trabalhada com desenhos astecas, olha para seu companheiro de infortúnio (provavelmente, seu conselheiro Tlacotzin), cujo semblante desconsolado provoca piedade. Outra luz provinda do fogo bate no peito e cabeça do espanhol Aldrete. A violência da cena comove e produz revolta no espectador. A coragem de Cuauhtémoc contrasta com a insensibilidade dos demais presentes que assistem à cena, à espera das revelações do imperador sobre as supostamente escondidas riquezas astecas.

A questão que se apresenta ao historiador é a de buscar entender porque, numa mesma época, com semelhantes concepções sobre pintura histórica, devedoras das escolas e correntes européias, há diferentes representações sobre a chegada dos europeus. De um lado, Pedro Américo se aproxima de Pedro Subercaseaux e de Pedro Lira; de outro, os mexicanos produzem interpretações bastante diferentes sobre o encontro primordial entre espanhóis e indígenas.

Em busca dessa compreensão, é preciso salientar algumas particularidades da história do México no século XIX. A guerra com os Estados Unidos (1846-1848), que terminou com a derrota mexicana marcada pela tomada da capital pelo exército norte-americano e pela perda de metade de seu território para os Estados Unidos, deixou lembranças dolorosas. Na década de 1860, uma guerra civil dividiu liberais e conservadores, abalando o país. Mas mais dramática em seus significados foi a invasão européia de 1862, capitaneada pela França e contando com forças da Espanha e da Inglaterra. A culminância desse processo aconteceu com a transformação do regime político mexicano, de república para monarquia, e com a tomada do poder, em 1864, por um imperador, o austríaco Maximiliano de Habsburgo, sustentado pelo exército francês. A derrota dos conservadores monarquistas e a restauração da república liderada pelo liberal Benito Juárez, em 1867, foram seguidas por uma onda nacionalista facilmente explicável.<sup>20</sup>

O sentimento nacionalista expressava o medo de futuras invasões estrangeiras e se constituiu em fator preponderante na escolha das interpretações da história mexicana concebidas nessas pinturas. Os espanhóis estavam identificados com os estrangeiros europeus e a busca do genuinamente nacional se voltava para as raízes indígenas, que passavam a encarnar e simbolizar a resistência nacional.<sup>21</sup> Não se pode deixar de mencionar que Benito Juárez era um índio zapoteca natural de Oaxaca e que Porfírio Díaz, presidente do México desde 1876, tinha ascendência indígena. Este mandou erigir monumentos aos heróis nacionais, sendo o mais famoso deles aquele erigido em honra de Cuauhtémoc, de autoria de Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epiácio Calvo e inaugurado em 1887.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Maximiliano derrotado, foi julgado e fuzilado em 1867.

<sup>21</sup> É preciso enfatizar que esta volta ao passado pré-colombiano também foi bastante forte durante o processo de independência do país.

<sup>22</sup> Cf. ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo, Cosac&Naify, 1997, capítulo 2: "As academias e a história da pintura."

9. Deusa Coatlicue 1916

O grupo político liberal vencedor pretendia "salvar e preservar o que ainda restava da cultura pré-hispânica" e, nesse sentido, estimulou a produção de uma série de quadros que reproduziam o passado pré-colombiano. A violência da conquista, identificada nos quadros de Parra e Izaguirre, representou, na pintura acadêmica, o ápice do tema de fundo indígena e histórico.<sup>23</sup>

Para finalizar esta exposição, a pintura já moderna de Saturnino Herrán <sup>24</sup> pode trazer novas perspectivas para nossa análise. Neste estudo – crayon aquarelado sobre papel – feito para o tríptico *Nuestros Dioses*, cujo retábulo central se denominou *Cristo/*



*Coatlicue*, o pintor produziu um encontro entre as culturas hispânica e pré-hispânica. (figs. 9 e 10) Foi concebido por volta de 1916, para concorrer a um concurso que pretendia premiar o melhor mural para o Teatro Nacional então em construção (hoje Palácio de Belas Artes).<sup>25</sup>

Neste esboço – o quadro nunca foi terminado – Herrán propõe o amálgama das culturas com a utilização de material religioso, unindo a deusa asteca Coatlicue e o símbolo máximo da cristandade, Jesus Cristo. Em

<sup>23</sup> Ver ADES, Dawn. Op.cit.

<sup>24</sup> Saturnino Herrán nasceu em Aguascalientes em 1887 e morreu na Cidade do México em 1918, com apenas 31 anos. Estudou, a partir de 1904, na Academia de São Carlos, tendo sido aluno de Leandro Izaguirre. Em 1909, tornou-se professor da Academia, trabalhou como ilustrador de livros e desenhista da Academia Nacional de História.

<sup>25</sup> Cf. RAMIREZ, Fausto. "Historia mínima del modernismo en diez imágenes" in WIDDIFIELD, Stacie G. (org.). *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad*. México, Conaculta, 2001.



10. Saturnino Herrán  
*Nuestros Dioses*

primeiro lugar, uma brevíssima apresentação de Coatlicue. Considerada a deusa da vida e da morte, mãe dos deuses, deu à luz a lua e as estrelas. A impressionante escultura de pedra (encontrada por António de León y Gama, em 1790) mostra a deusa em todo seu poder com a saia de serpentes – símbolo da fertilidade na cultura asteca - ostentando colares de corações humanos, mãos e caveiras. Seus seios flácidos indicam o quanto amamentou os filhos. As mãos, os corações e as caveiras de seus filhos estão colocados junto de seus seios para serem

purificados. Suas mãos e pés terminam em garras para cavar sepulturas.

Esta figura aterrorizadora foi a escolhida por Saturnino Herrán para compor uma imagem extremamente criativa e poderosa. Nela, Jesus Cristo é fundido à imagem de Coatlicue. Cristo crucificado, com a coroa de espinhos na cabeça, penetra o corpo da divindade asteca que parece devorá-lo; no entanto, das entranhas de seu ventre, Cristo renasce e volta à luz. Como muito bem analisou Fausto Ramírez, o pintor buscou definir e concretizar um suposto 'espírito nacional', apropriando-se da ideologia da mestiçagem como recurso conciliatório entre as duas culturas. Representava o complexo processo de oposição, conflito e síntese final dos cultos hispanistas e indigenistas.<sup>26</sup> Sua maneira de pensar a identidade nacional mexicana estava integrada a um movimento cultural mais amplo conhecido como Ateneu da Juventude.<sup>27</sup>

Na pintura histórica mexicana, no primeiro momento apresentado, a violência da conquista espanhola era denunciada e a exaltação do grande império asteca devia marcar as origens do México e promover um sentido de continuidade histórica – do distante passado pré-colombiano até o presente. Como desdobramento posterior dessa visão, a construção da unidade nacional buscava a conciliação harmoniosa dos dois mundos, apropriando-se das fortes raízes indígenas e realizando seu encontro com

<sup>26</sup> RAMÍREZ, Fausto Ramírez. Op.cit.

<sup>27</sup> Faziam parte do Ateneu, entre outros, intelectuais e artistas como: Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes e Diego Rivera.

a cultura hispânica. Essa elaboração idealizada da identidade nacional, retratada nas pinturas, distanciava-se da dura realidade concreta da população indígena e mestiça naquele mesmo período. A vida cotidiana dessa parte da sociedade mexicana continuava submetida à pobreza, à exploração e ao preconceito étnico.

Em suma, pretendi mostrar nesta exposição que as concepções elaboradas pelos pintores escolhidos são a expressão de sua reflexão intelectual e de sua criatividade artística. Eles souberam imprimir a essas imagens uma marca individual e, ao mesmo tempo, nacional, num diálogo com as correntes de pintura européia. Além disso, é necessário voltar-se para as histórias nacionais de cada país latino-americano, com suas especificidades políticas e sociais, para poder compreender as decisões pictóricas e as escolhas das concepções temáticas desses notáveis artistas.

---

ricardo aráujo barberena

**MIGRÂNCIAS PELO MAR CELESTE  
DO HIBRIDISMO COLONIAL**

---

Ricardo Araújo Barberena, doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve, em nível de pós-doutorado, a linha de pesquisa a que vem se dedicando: estudos culturais sobre a arte, com ênfase na literatura. Autor de vários artigos, publicou, na obra organizada por Maria da Graça Krieger e Marininha Aranha Rocha (*Recursos da Pesquisa*, edição da UFRGS, 1998), o ensaio *Pelos caminhos da representação da raça e gênero no século XIX*. No Colóquio Nacional de Letras, apresentou *O projeto pós-colonial: a disseminação da diferença e da alteridade*, também publicado na mesma universidade em 2003. Já da participação em congressos internacionais da Abralic, Belo Horizonte, 2003, e Porto Alegre, 2004, resultou a publicação de textos do autor que abordam *A literatura comparada e os estudos culturais*. Por ocasião das homenagens aos 80 anos de Ariano Suassuna, saiu em caderno especial do jornal Zero Hora, de Porto Alegre, um ensaio de Barberena, sob o título *O reino pedregoso de Suassuna* (edição de 16 de junho de 2007).

### 1. Uma família ao mar e a mensagem das estrelas

Quando este ensaio começou a ser redigido, as manchetes dos principais jornais brasileiros versavam sobre as comemorações do bicentenário da chegada da corte portuguesa ao Brasil. Durante essas últimas semanas de novembro de 2007, percebia-se um vasto conjunto de eventos culturais (lançamento de CDs, concursos, exposição de gravuras, recitais). Mas ainda se constatava uma grande preocupação historiográfica no tocante à reconstrução narrativa da identidade nacional: os curadores buscavam fazer uma *revisão* da simbologia da fuga diante do ultimato de Napoleão. Assim sendo, tratava-se de uma negociação mítico-fundante que articulava novas cartografias culturais acerca da definição de um colonizador covarde ou de um visionário navegador. E essa polêmica se caracteriza como uma feliz coincidência para se introduzir uma discussão sobre o livro *Tratado da Altura das Estrelas*, de Sinval Medina, publicado em 1997. Sob o comando de João Carvalho, presentifica-se uma *recherche* pelos descaminhos de um oceano celeste que nadifica a ilusão das conquistas e vitórias. O exímio piloto-navegador, além de integrar a expedição de Fernão Magalhães, acaba prisioneiro em terras brasileiras e cativo da vastidão do destino: nasce seu filho Carvalhinho, brasileiro de grei "gitano, mouro, gentio, judeu, índio, guzerate, etiope, chim, mongol, malaio" (MEDINA: 1997; 308.).

As peripécias seiscentistas se apresentam contaminadas por uma circunavegação metafísica e existencial que espelha um *porvir* imaginário e uma incomunicabilidade entre pai europeu e filho das Américas. Numa tessitura de abismo e silêncio, os dois personagens protagonizam uma

trama ôntica-ontológica declinada num doloroso [des]lugar do exótico e do esquizóide. Nos espasmos de raiva de João Carvalho, nutre-se um sentir/pensar que se movimenta pela paganização do *ethos* eurocêntrico. Nesse sentido, há uma frase-enigma na qual o narrador ressalta que “como também não existe terra-mãe: qualquer lugar é o fim do mundo” (MEDINA: 1997; 14). É nessa desterritorialização identitária que o piloto-navegador sucumbe ao malfadado adágio da nau vadia ao encalhar na dita Costa dos Papagaios, metamorfozeando-se de um *vouyer* bestializado a um guerreiro tribal. Cabe ressaltar, no entanto, que as drásticas transformações não se limitam a Carvalho, pois Carvalhinho, ao longo da narrativa, passa da coisificação da sua condição de refugio humano ao reconhecimento por sua fluência nas ciências da diplomacia e do saber letrado. Daí a constituição de um jogo espectral que liquefaz uma suposta estabilidade do conhecimento e da [ex] centralidade do *logos* nativo. Assim sendo, Juan Carbajo, ou melhor, João Carvalho, “português nascido em Granada”, carrega nas suas entranhas o “mal da Maldade” (MEDINA: 1997; 57) que se auto-retalha através do desprezo pela sua própria sombra, pelo seu filho, pela sua morada errante, pela possibilidade de um pacto racial celebratório. Restaria, então, apenas uma esperança para que se pudesse avançar pelo *mar-deserto* do piloto-navegador: o inacabado livro herdado do sábio hebreu, Abraão Usque. No tocante à funcionalidade deste guia-mapa da viagem das estrelas, escancara-se a necessidade de um epistema orquestrado pelos labirintos aforismáticos das migrâncias celestes. Ao manusear as páginas inconclusas do *Tratado da Altura das Estrelas*, Carvalho busca iluminar a caoticidade das suas [der]rotas afetivas que o transformaram num piloto, nascido de pai albanês e mãe cigana, prisioneiro do mar Atlântico, que ao dar a volta ao mundo em busca de fortuna (sendo o primeiro entre todos os brancos que habitou as costas do Brasil), acabou, por cobiçar um colar de pérolas, abandonando seu próprio filho como se fosse um escravo dos mouros de Burnéu. E nesse anticartesiano *devir* há que se rastrearem minudências inexplicáveis na narrativa estelar. O medir o céu se caracteriza como um ato escapista e lírico que possibilita *outras* ciências do Eu.

A partir desse olhar que naufraga numa ilusão-galáxia, questionam-se, nas entrelinhas do *tratado*, quais são os azados mares que carregam as intenções e as ruínas de Fernão de Magalhães, João Carvalho, Carvalhinho. Aprendemos, assim, que a pedagogia do reflexo/reflexão das estrelas nos conduz ao inconcluso lugar da recriação de uma identidade pretérita que, como a projeção das luzes estelares, comporta-se como um simulacro de um

passado já ausente no ato da representação. Cabe a nós recolhermos a luz-estrela e a luz-texto para que possamos ressignificar os espectros que medeiam os discursos sobre a nossa origem à sombra dos arquétipos dos diferentes carvalhos. Pensada nesses termos, a obsessão pela altura das estrelas se configura metaforicamente como a tentativa de encarcerar a alogicidade dos descaminhos da nau trespasada da colonização. Mas para que observemos as estrelas é necessário que usemos nossas *lentes* de narrativização das formas de consciência do Novo Mundo. Lentes de esperança, lentes de descrença, lentes de cegueira. João Carvalho, possuidor de suas lentes enevoadas, muitas vezes perde a capacidade de entrever as formas da sua nacionalidade, da sua identidade, da sua paternidade. Como Galileu Galilei pondera, é preciso se instrumentalizar para que se entendam as mensagens das estrelas: "quando observadas com a livre e natural visão dos olhos, não se nos oferecem com seu simples e verdadeiro tamanho [...]. O ângulo visual não abarca o corpo principal da estrela, mas o resplendor difundido ao redor" (GALILEI: 1987; 52). No seu conjunto de lentes, o *Tratado* reúne múltiplas imagens de identidade entre malaios, cristãos, mouros e gentios de toda parte. Enquanto a luz-estrela demora cerca de quatro anos no seu trajeto até nós, a luz-texto de Sinval Medina viaja quase quinhentos anos.

## 2. Um contador incauto que navega pelo mar-narrativa

Antes de seguirmos viagens pelas palavras-oceano de Medina, é preciso que façamos uma pausa para discutir a sua refinadíssima artesanaria narrativa. De solta parolagem, o narrador extradiegético, declinado na terceira pessoa, deixa-se levar pelos labirintos anticartesianos de uma lembrança desordenada e impressionista dos fatos. Poderíamos, assim, denominá-lo como uma violência verbal que não se deixa assujeitar pela ilusão de um narrar neutral e linear. Pensado em termos tipológicos, segundo a classificação de Brooks e Warren (1959), seria bastante apropriado que denominássemos esse narrador como um *narrador analítico com onisciência interpretativa*. Ou seja: a partir dos espasmos explicativos do narrador, o leitor toma conhecimento da natureza metalingüística da narrativa através de comentários que manifestam opiniões sobre o método do relato. Sem se resumir a um mero estratagema do foco, esse narrador opiniático ora se comporta como um "register", ora como um "reflector", ora como um "sentient subject" (JAMES: 1972; 152). Entre líricas fugas e pormenores detalhes, o meta-texto ressoa devido à valoração da *linguagem* como um constructo especular de jogos alegóricos: alinhando-

se ao que Henry James denomina de "the plea for a fine central intelligence" (JAMES: 1962; 18). Ciente da debilidade das suas reminiscências, o narrador recorre a uma memória borgeana na qual "la memoria requiere el olvido" (BORGES: 1986; 106), numa intercambiante eloquência que esmiúça datas precisas, rituais etnográficos, postulações mítco-arquetípicas, múltiplos sentires. Cabe ressaltar, então, que a avaliação do mero plano diegético se mostra absolutamente insuficiente para a apreensão hermenêutica dos "desvãos desta atrapalhada narrativa" (MEDINA: 1997; 50), pois a reflexão sobre o fato de se estar narrando compõe uma latente *intertextualidade* com o enredo *strictu sensu*:

"Consta entre os versados na arte de narrar que todo o alongado relato, quanto mais minudente, menos completo; leve-se, portanto, à conta do discutível princípio, as mais imperfeições encontradas ao longo dessa história – mais por falta de engenho do escriba do que por obediência aos cânones do bom novelar" (MEDINA: 1997; 68).

O excerto acima mostra claramente essa destreza de Medina na elaboração de uma meta-escrita na qual se estrutura uma *poética do narrar* ponderada pela figura do *self-conscious narrator*. Esse narrador *intruso* interpela os fatos e as descrições para tecer julgamentos de *valor* que derivam de um tom corrosivo satírico a uma subjetivação irônica. Uma constante réplica dialógica, urdida no interior do texto, convida um *leitor implicado* (ISER: 1975; 25) para uma co-produtividade dinâmica dos efeitos de sentido. Somos, nós leitores, inseridos numa sintaxe narrativa polifônica que possibilita um ler-navegar por uma nau estética. Narratologicamente falando, diríamos que Medina desenvolve *metalepses* (GENETTE: 1972; 243) presentificadas nas múltiplas inserções de um narrador que não consegue mutilar o seu infatigável engenho: afinal, "ainda bem que ao contador da história, em sendo preciso, acodem recursos que de longe ultrapassam a caturrice dos protagonistas" (MEDINA: 1997; 21). Mas é importante salvaguardar um detalhe sobre o *discurso das personagens* na diegese: o manejo desse narrador, embora *onisciente intruso filosofante*, não exclui diversos relatos nos quais ecoam, em *discurso indireto livre*, a voz de Carvalhinho, Carvalho, Magalhães dentre outros. Essa híbrida focalização produz uma oscilação na estrutura formal da narrativa, como se ambos os discursos, o narrador e o personagem, falassem em uníssono, justapondo dêiticos, interrogações diretas, traços interjetivos. O narrador, ainda com estatuto de mediador, permite que se identifiquem certos

ilhamentos introspectivos das personagens. Não se trata, pois, simplesmente, de registrar a *presença* do narrador no discurso, uma vez que ele se denuncia no bojo do relato; trata-se, mais do que isso, de apreender o significado num escopo ideológico e afetivo. Com sua subjetividade plasmada no enunciado, o narrador, ciente da sua desenvoltura semio-estilística, expressa as temeridades e as impropriedades da sua voz:

“O que estás a dizer, narrador de pulso fraco? Aque vem, assim tão sem propósito, essa parolagem toda acabada de arrolar? Ora bem. Tentemos meter um pouco de ordem às idéias. Se, como acabamos de perceber, anda nosso já bem conhecido piloto João Carvalho à nora com as fainas de largar de uma certa nau Vadia, saída sabe-se lá donde, não menos entalado vai o desjeitoso escriba com o modo como se lhe desgarrá a história. Pouco pode, no entanto, contra a força da correnteza que o arrasta. Assim, pedindo desde logo escusas ao atento leitor pelo desvio de curso, declara, por absoluta inépcia em manter o cadaste no rumo previamente ideado, que tomará pela nova rota, a ver onde haverá a mesma de levar-nos a todos nós, que viajamos no mesmo barco.” (MEDINA: 1997; 41)

Quanto à macroestrutura do *Tratado da Altura das Estrelas*, desenha-se uma composição em quarenta e quatro *episódios* que deflagram um caleidoscópio narrativo. O conceito *episódio*, de demasiada disseminação, é aqui operacionalizado como uma unidade narrativa não necessariamente explicitada anteriormente. De extensão variável, o *episódio*, enquanto ação sintagmática narrativa, estabelece conexão com o conjunto no qual se insere por intermédio de uma redundância. E é justamente essa composição episódica que coordena um tom seqüencial na intriga romanesca de Medina. Mediante a liberdade destes feixes encadeados, *navega-se* por um tempo/ espaço fragmentário e multidirecional resultante de uma diáspora narrativa em deslocamento pelas certezas [in]certas da história oficial. O concatenamento seqüencial articula um retardamento do desenlace devido aos diferentes “encaixes” (TORODOV: 1966; 140) motivados por explicações integradas em níveis diegéticos autônomos. Como facilmente se observa, essa *escritura-montagem* ritma a ação em vários planos que acaba “constituindo uma imagem indireta do tempo” (DELEUZE: 1983; 47). Antes que passemos ao próximo subcapítulo, devemos, obrigatoriamente, destacar uma característica nodal dessa narrativa romanesca: a *poeticidade da linguagem*. Medina lança mão de uma elaboração especial da linguagem no tocante à investigação

de um conjunto vocabular que remonta um *desvio* sintático-lexical dos ditames do português tido como contemporâneo. Numa vigorosa pesquisa estética, o escritor investe numa *literariedade* estratificada no jogo entre escolhas fônico-etimológicas e pesquisas filológicas. Muito distante de um mero rastreamento arquivístico de formas lingüísticas arcaicas, esse discurso literário avança na conceptualidade de uma *morfologia imagética*, pautada por "formas disformes" de um aporte lexical que estranha e fascina pela sua pungente destreza lírica. Ressalta-se esse belíssimo excerto no que se refere à produção de um descritivismo sublime:

"Olha-se afinal Giacomino no caco de vidro que lhe alcança Carvalhinho; um sorriso de incredulidade ilumina-lhe o semblante: os dentes desaparecem, tragados pelas gengivas; os lábios arroxeados parecem funéreo botão de rosa a cerrar-lhe a boca; sumiu-lhe por completo a carnadura cara; os zigomas parecem prestes a furar a pele; perderam-se os olhos em duas poças sangrentas; afundou-se o peito como que pisado por um alfinete; as veias do pescoço lembram raízes de árvore saltando da terra; pese a tudo, pulsa-lhe ainda o sangue com força invulgar, e uma febre de vida mais intensa do que nunca o agita, como o último brilho da candeia antes de extinguir-se" (MEDINA: 1997; 241).

Essa descrição, de rara sensibilidade pictorial, exemplifica uma narrativa ficcional "metrificada" semanticamente pela tensão entre o narrar, o imaginar, o fotografar, o pintar e o sonhar a espetacularização de um mundo provisório. Fica, então, mais uma incauta rota desse cativo narrador; agora, em confluência aos mares-pensamentos de Walter Benjamin:

"A narrativa, tal como se desenvolve durante muito tempo no círculo dos ofícios mais diversos – do agrícola, do marítimo e, depois, do urbano –, é, por assim dizer, uma forma artesanal da comunicação. Sua intenção primeira não é transmitir a substância pura do conteúdo, como o faz uma informação ou uma notícia. Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele próprio" (BENJAMIN: 1975; 69).

### 3. Carvalhos sob terra desterrada

Segundo as enciclopédias botânicas, *Carvalho* é a designação comum de várias centenas de espécies de árvores do gênero *Quercus* da família *Fagaceae*. Essa árvore é nativa do hemisfério norte e inclui tanto espécies

que se estendem desde latitudes altas até à Ásia tropical e América. Também espalhados por longínquas latitudes, os carvalhos-homem, João Carvalho e Carvalhinho, semeados na bonança e na aridez da colonização, laçam suas mutantes raízes por um solo desterrado e andarilho. Com sua híbrida origem (albanesa, cigana, moura, portuguesa, brasileira, indígena), esses *Carvalhos*, de carne e osso, transitam por um limiar identitário no qual o próprio conceito de *fronteira* se apresenta relacionado com as *diferenças culturais* existentes dentro das suas plurais ramificações. Através de suas temporalidades disjuntivas, Juan e seu filho representam um espaço não linear e descontínuo, que não coincide com a geografia. Parece bastante pertinente, então, que entendamos esses *Carvalhos*, nativos da peregrina[ção], como signos de uma *diferença* cultural que barra o caráter unitário ou, simplesmente, dualístico no diálogo de um Eu-puro com um Outro [ex]cêntrico. E como resultado deste redimensionamento, do ponto de vista conceitual e histórico, observamos, na escritura de Medina, um rompimento com um discurso coercitivo de uma tradição institucionalizada/inventada que buscava uma normalidade hegemônica para a regulamentação de um *recalque* mestiço. A corrosiva sombra dos *Carvalhos*, projetada sob a deslizante superfície dos mares das costas dos Papagaios, evidencia uma alteridade, vivenciada numa "zona de instabilidade oculta" (BHABHA: 1998; 55) na qual as narrativas marginais [vozes antes não reconhecidas] conjugam a matéria colonial por intermédio da *diferença*: afinal, "nos extremos insuperáveis do contar histórias, encontramos a questão da *diferença cultural* como a perplexidade de viver, e escrever (...)" (BHABHA: 1998; 62). O texto de Medina, com suas dissonantes tripulações, delinea as identidades coloniais como formas incompletas e abertas, situadas dentro de um sistema de tradução cultural minado pela pluralidade de saberes. Estamos falando, portanto, de uma identidade que carrega – no seu interior – a rasura da antiga fantasia acerca da suposta correlação existente entre a *unicidade espacial e a unicidade cultural*.

O fato de João Carvalho assumir a identidade castelhana "Juan Carbajo" é apenas o estopim para que se desenrole uma intensa negociação de afiliações errantes: o piloto-navegador, "filho-de-sangue" da cigainha Zora e do mercador albanês Abel Albano, filho-adotivo do rabino Abraão Usque, será pai de Carvalhinho, "mestiço do diabo, rebento de barregã" (MEDINA: 1997; 177), nascido da índia Araçá. Essa performatividade das identidades coloniais, portanto, é gerada por um *sistema* de representação cultural imaginado por uma comunidade simbólica que desperta um temerário sentimento de lealdade. Quando nos referimos a esses destinos nômades,

devemos ter em mente uma premissa básica que desmascara as hegemonias identitárias: as comunidades, na sua esmagadora maioria, são originadas de culturas diferenciadas – separadas geograficamente e simbolicamente – por um extenso período de guerras até galgarem uma unificação. As comunidades, portanto, no seu próprio nascimento, estão permeadas por diferenças culturais que desautorizam e rasuram uma linearidade de valores culturais numa perspectiva de línguas, costumes e tradições. Nesse sentido, uma das possíveis intertextualidades se presentifica em relação ao ensaio *Black Athena*, de Martin Bernal, no qual se elucida o periódico “esquecimento” de elementos das culturas meridionais, orientais, egípcias e semitas na construção da civilização grega para a sua transformação no berço da cultura “ariana”, incompatível com um passado híbrido de raízes africanas e semitas. Também no enalço de uma releitura deste projeto de branqueamento e purificação das identidades eurocêntricas ocidentais, o *Tratado da Altura das Estrelas* discute certa “mistura indecifrável” (BHABHA: 1998; 14) que apresenta um contradiscurso daqueles que foram objeto de uma herança de sentidos colonizados, atrelados a uma pedagogia de submissão ao valor/verdade de uma completa “síntese” cultural. Em outras palavras, diríamos que Medina propõe um jogo de ficcionalidades do Eu em torno de uma forma de viver a localidade da cultura. Como uma jornada epifânica, a transformação de Carvalhinho, a bordo da nau do Coxo Magalhães, metaforiza essa identidade urdida pela caoticidade signica da desterritorização: o menino brasileiro passará de um refugiado no “ôco do porão” (MEDINA: 1997; 242) a um especialista em “fainas marinheiras, um pouco de latim, outro tanto de astronomia, aritmética, direito laico a canônico, estratégias militares, doutrina religiosa e todos os demais cacaréis que compõem a bagagem dos cristãos ilustrados da época” (MEDINA: 1997; 179). Esse brasileiro subirá nos mastros da embarcação como fazia por jenipabas, brasis, jatobás, jaracarandás, ipês. Com seu feitio afável e curioso, o brasileiro conquistará um rol de amizades, “sempre a perguntar com muito bons modos para que serve isto ou aquilo, sem falar na permanente disposição em atender e ajudar a quem precise” (MEDINA: 1997; 178). Ao contrário do *Carvalho* envelhecido, ele não está dominado pela doença da maldade, mas, sim, pela doença do *canibalismo epistemológico* que o inicia nos “segredos do alfabeto latino e das contas aritméticas e algébricas” (MEDINA: 1997; 181). O próprio almirante, desde logo muito afeiçoado ao rapaz, irá instruí-lo em ciências de pilotagem e navegação (“cousas do mundo europeu”). Após suas bem-sucedidas *aprendizagens*, o jovem brasileiro passará a ser uma espécie de *tradutor transcultural* que

medeia uma herança ritualística com uma feroz racionalidade expansionista. De híbrida estirpe, Carvalhinho se mostra um leitor de mundo capacitado a negociar crises, resultantes de um choque de diferentes símbolos, códigos e ações. O episódio da briga na Boca do Rio Taramandai exemplifica claramente a conduta desse *diplomata selvático* e sem-pátria de assombrosa competência discursiva:

“Ninguém saberá jamais ao certo os argumentos usados pelo Carvalhinho na conferência que entretém ali os índios; o certo é que após alevantada discussão, em que estiveram mui a perigo as vidas dele e do malaio, afinal concordam os gentios em libertá-los, contanto que zarpem imediatamente e nunca mais avancem quilhas por aquelas praias” (MEDINA: 1997; 1985).

Essas idas e vindas de Carvalhinho nos permitem, inclusive, vislumbrar uma alegoria sobre as vontades de saber/vontades de verdade que permeiam uma cultura – metropolitana ou migrante – “que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada”. Nessa *outra* cognoscibilidade [um temerário intuir], nasceria, então, uma experimentação do mundo crispada do “signo da Santa Cruz”? Mas é, justamente, esse espaço do povo, enquanto movimento narrativo, resultado de uma intensa rede de significação e interpelação discursiva. Ou seja: o conceito *povo* (na figura de Carvalhinho) se configura como um tempo-duplo que se encontra dividido, por um lado, na “axiologia nativa” de uma origem vinculada ao passado histórico, e, por outro, na voz de *sujeitos* de um tempo presente da vida colonial. Assim pensada, a identidade colonial resulta da transformação de um conjunto de “retalhos” da vida cotidiana, pois uma temporalidade performativa gera um círculo crescente de sujeitos coloniais. Isto é, ao propor uma identidade colonial atravessada por ambivalências, Medina passa a repensar o *povo* como um conhecimento que “assombra” a antiga unicidade da formação simbólica de uma autoridade eurocêntrica. Há uma definição do crítico indo-britânico Homi K. Bhabha que dialoga explicitamente com a representação do hibridismo de Carvalhinho:

“O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população” (BHABHA: 1998; 207).

Sigamos viagem pelo *jardim dos carvalhos que se bifurcam*. Afinal: “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA: 1973; 3).

#### 4. A esfinge edipiana à sombra das veredas de Burnéu

Laio sabe que morrerá pelas mãos do próprio filho. João Carvalho também sabe. Mas ambos não conseguem evitar que se cumpra o terrível destino. Alertado pelo Oráculo de Delfos, Laio abandona Édipo no Monte Citerão com os pés perfurados. E o que faz o piloto-navegador? Submete seu renegado filho às severas humilhações a bordo das "sentinas, a padecer do fedor pestilento que emprenha tais ambientes" (MEDINA: 1997; 176). Esse "pagãozinho berda-merda" (MEDINA: 1997; 177), clandestinamente embarcado na Trinidad, estará repetindo um *devir* edipiano: um oxímoro-caminhar no qual o *distanciar-se* é *aproximar-se* da derradeira encruzilhada. Édipo decide tomar o sentido oposto de Corinto, rumará, então, para o centro nodal de sua demoníaca origem. Carvalhinho, passageiro da danação, descobrirá sua identidade [mestiço, pensador, homicida] longe das queridas terras brasileiras. Estranhos *labirintos* em linha reta. Nesse irrefutável jogo paradoxalista, o índio e o rei de Tebas encenam uma *poética do engano abjeto*. A desgraça se dá na suprema impossibilidade do rearranjo das forças/vontades, encantadas numa prévia narrativa do *porvir*.

Fruto de uma antiga viagem de João Carvalho às costas do Brasil, Carvalhinho simboliza também esse *passado colonial* que não pode ser olvidado devido às negociações simbólico-identitários que reagem uma cartografia cultural. Não há como fugir dos reflexos imediatos desses limiares discursivos, artísticos, políticos. Mesmo embarcadas num porão com "água choca até as canelas" (MEDINA: 1997; 176), essas figurações pretéritas retornam na articulação das novas tessituras-de-vida [e de morte] de uma armada paternidade, abalada pela fantasmática reificação de um filho bastardo. Projeta-se, sob o signo edipiano, uma brasilidade contaminada por uma entre-espacialidade que desconstrói as paisagens memorialistas hegemônicas. Esta genealogia [trans]cultural implica num desterritorializar/reterritorializar linguagens, histórias, culturas, literaturas. Nas híbridas entranhas de Carvalhinho, repercute uma ameaçadora *organicidade* trópica: "são trópicos brutos e indevassados que se apresentam, uma natureza hostil e amesquinhadora do homem, semeada de obstáculos imprevisíveis" (PRADO JUNIOR: 1942; 21). E é essa temerosa imprevisibilidade que assustará João Carvalho, meio dormido ou meio desperto:

"(...) certa noite, quando todos na maloca dormem sono franco (ele, João Carvalho, incluído) eis que num comenos surge-lhes por diante o marilheiro dos olhos flamejantes no feitio dos de um gato, aliás, seu velho conhecido, que lhe diz pouco mais ou menos as seguintes palavras:

- Avia-te , estafermo, e trata de pôr-te a pau que está para nascer a mão que há de dar fim a teus tristes dias.

- Do que estás a falar, asa do Demônio?

- Do cachopo que ora se revolve no ventre de tua esposa Araçá.

- Será meu filho meu próprio algoz?

- No que depender de mim, te asseguro e dou-te fé.

- Some da minha vida, alento de Barzebu. Como pode um ente ainda nem parido voltar-se contra mim, que nenhum mal fiz para merecer semelhante rancor?

- Desde quando a torpeza e repugnância requerem motivos para assomar um coração, Carvalho? Não te gabas por aí da força do teu veneno? Pois ele haverá de redobrar em torpeza no sangue do teu filho. E, mais cedo ou mais tarde, acabará se voltando contra ti, como bens mereces.

E com tais palavras, somo o tal olho de gato no fumacento da maloca, deixando o piloto a bater os dentes de medo, sem saber se andava dormindo ou desperto" (MEDINA: 1997; 134).

Nutrida por alucinação e [ou] epifania, a revelação da derrota terminal do piloto-navegador pelo punhal do seu próprio filho encarna a despedida de um pacto celebratório multicultural. Existe um preço a ser pago devido ao triunfo da colonização. E aqui, necessariamente, devemos propor uma indagação: quais são os possíveis significados da morte do pai-eurocêntrico pelas mãos no filho-mestiço? Não há, entretanto, um flamejante sentimento de *redenção e vingança*, que se percebe são os incorrigíveis espasmos da *moira tropical*.

## Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Libro de diálogos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- BROOKS, Cleanth; R.P. Warren. *Understanding Fiction*. New York: Appleton Century, 1959.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1*. Paris: Minuit, 1983.
- GALILEI, Galileu. *A mensagem das estrelas*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1987.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- JAMES, Henry. *The art of the Novel*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.  
\_\_\_\_\_. *Theory of Fiction*. Lincoln University of Nebraska Press, 1972.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- MEDINA, Sinval. *Tratado da Altura das Estrelas*. Porto Alegre: IEL/EDIPUCRS, 1997.
- PRADO JR, Caio.. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.
- TODOROV, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire*. Communications, 8: 125-51.

---

raul hernando osorio vargas

**AMÉRICA PROFUNDA,  
ONDE SÓ TRIUNFA O RELATO**

---

Raul Hernando Osorio Vargas, jornalista colombiano, está radicado no Brasil onde se doutorou pela Universidade de São Paulo em 2003. Após 26 anos de experiência profissional como jornalista na Colômbia e em vários países, se dedicou exclusivamente à pesquisa acadêmica. Professor titular e diretor do Curso de Comunicação Social da Universidade de Uberaba, Minas Gerais, foi bolsista da Fapesp e desenvolveu pesquisas interdisciplinares que cruzam comunicação, teorias culturais e literatura. Fundou e dirigiu a revista *Prisma* na Colômbia, e com essa publicação foi finalista, em 1991, no Prêmio Nacional de Jornalismo Simón Bolívar. No Brasil, tem militado na área da narrativa jornalística, valendo-se de seu conhecimento literário. Estudioso da área, cursou oficinas dirigidas por Gabriel García Marquez em seu país de origem e vem editando artigos e organizando coletâneas de reportagem-ensaio com seus alunos brasileiros.

**E** vocando o poeta Octavio Paz, podemos dizer que *ensaiar a explicação de uma obra é, sobretudo, saber – e confessar – o quanto ela nos atravessou, o quanto ela nos ajuda a reconhecermo-nos por meio dela*. Cada vez que começo a leitura de um romance, sinto que esse ato é um ensaio de compreensão e de atravessamento das minhas mais profundas e mais remotas camadas de sensibilidade. Porque, nesse ato de comunhão com minha leitura “solitária”, o meu eu leitor se funde aos acontecimentos narrados e construídos pelo escritor que leio.

No caso de William Ospina, é para mim uma honra compartilhar com todos vocês como foi meu encontro com esse seu primeiro romance<sup>1</sup> sobre a conquista, cujo personagem principal é o cavaleiro navarro Pedro de Ursúa, filho de Tristán de Ursúa e de Leonor Díaz Armendáriz.

Com uma história cheia de altos e baixos e pouco reconhecida pela historiografia – ainda que tenha percorrido a Colômbia inteira *antes que a Colômbia fosse sequer uma idéia* –, Pedro de Ursúa, a serviço da Coroa espanhola e a ela leal, fez e desfez caminhos em nosso território, foi combatente, vencedor e perdedor. Foi fundador de Pamplona, cidade situada no atual Departamento do Norte de Santander e também conseguiu ser governador de Santa Marta, mas sua morte chegaria pelas mãos de Lope de Aguirre.

Pois bem, minha vivência com esse livro foi um grande deslumbramento, porque sempre sonhei ler um romance que contasse a história da colonização

<sup>1</sup>OSPINA, William. Ursúa. Bogotá, Alfagarrá, 2005

espanhola, mas que nos olhasse bem por dentro, com fizeram os grandes antropólogos, como é o caso do querido e respeitado Darcy Ribeiro.

Sim, sempre sonhei em ler uma obra que nos mostrasse a partir de nossas entranhas, desse amálgama que somos todos nós, colombianos, hispano-americanos, vindos de índios, brancos e negros. Mas sabemos que há tempos já se está narrando o que somos, esse enxame de mulatos e mestiços que trouxe o calor e o sabor-saber a esta parte do planeta Terra. Como disse Alejo Carpentier, *podemos produzir um grande romance em uma época e em um país. Mas isso não significa que nessa época e nesse país exista realmente o romance. Para se falar em romance, é mister que haja uma novelística*. E essa novelística, na Colômbia e na América hispânica, existe há muitas décadas.

Mas, voltando a minha leitura, quando falo de nossas entranhas, refiro-me fundamentalmente a um olhar de deslumbramento do que tem sido nossa história depois do Descobrimento da América: esse reencontro, esse confronto e esse acasalamento. Conjunto de expressões humanas compostas por múltiplas facetas e prismas de mestiçagem.

Eu queria ler algum dia nossa história a partir de dentro dos acontecimentos. Mas não uma história aborrecida, como a dos livros escolares, que nos deixam sonolentos e nos vacinam contra essas narrativas, contra a grande história, o grande relato da nossa saga humana. Eu queria ler nossa história como quem olha a partir de um telescópio o panorama do sonho bolivariano: a Grande Colômbia. Mas também como quem olha a partir de um microscópio, para ver nossos tecidos, nossas debilidades humanas.

Uma história que não fosse escrita com ódio, tampouco com desencanto, menosprezo, complexo de inferioridade ou de superioridade. Uma história que fosse escrita a partir do que somos: filhos das guerras, das atrocidades, das crueldades, das injustiças, das debilidades, da ignorância. Mas também filhos da esperança, do rito, das adorações, das coragens, das grandezas, do conhecimento e, especialmente, das ternuras.

Desde as primeiras páginas de Ursúa, situei-me nesse território e me senti deslumbrado, já que é um romance escrito com esse olhar e, além do mais, porque tem uma prosa poética cheia de dimensões múltiplas, de versões variadas, de interstícios, de leituras da traição e dos jogos de poder.

Em uma carta, Ursúa leu que *o irmão de sua mãe, Miguel Díaz de Armendáriz, um jurista brilhante ainda que nada exercitado nos rigores da guerra, fora designado de surpresa a um dos cargos mais exigentes daquele tempo: juiz de residência, encarregado de quatro territórios. O juiz aplicaria a*

*lei do Império em quatro novas governanças, pelo mar do norte e pelo mar do sul, “nesses mesmos países selvagens aonde te encontras agora”.* (p. 53).

Porque o poder é um jogo na mão dos seres humanos, que diante dele se comportam como crianças embevecidas. E ali, nesse impressionante romance – romance? Ou será História, com H maiúsculo? – encontrei meu ser profundo pelos caminhos que nossos ancestrais percorreram e viveram. Ali, no tecido dessa narrativa, vivi o reencontro de humanidades dispersas, diversas... e vi chover sobre *Macondo* mortes e mortes de índios destroçados pelas foices tecnificadas e pelos cães devoradores. O romance *Ursúa* vai e vem, dá reviravoltas, nos mostra as profundidades da alma espanhola com seus vícios e virtudes, suas eternas contradições, o desejo poderoso de subjugar:

*Depois do primeiro sentimento de fragilidade pelo fato brutal de sentir que a lança perfurava uma pele humana, Ursúa recordou que a sua estava recoberta de ferro, e o odor do sangue ascendeu até seu rosto como uma embriaguez. O sentimento de que podiam cravar-lhe uma flecha envenenada produziu nele a curiosa sensação de que era seu dever matar todos os índios, porque somente isso impediria que a morte penetrasse seu flanco. Ademais, os gritos dos índios despertaram nele uma espécie de ira, como se essas palavras desconhecidas, incompreensíveis, fossem algo mais que ofensas, fossem algo mais que insultos. Tempos depois, inteirou-se que eram conjuros, que os índios não faziam um bulício sem sentido, mas pronunciavam poderosas orações, e em certos momentos chegou a crer que esses conjuros eram eficazes contra ele, porque sempre o crispavam e o inflamavam.* (p. 286).

Ursúa e todos os personagens que o acompanham têm orgulho, vaidade, temperamento, assim como tristeza, dúvida, solidão e admiração pelo novo mundo que, como uma espécie de prestidigitação, os envolve, os desorienta... e os abriga. Mundo de magia e horror, mundo-prisma de imagens, mosaico de sombras e luzes, mundo-neblina que nos deixa entrever as silhuetas humanas deslizando, movendo-se no claro-escuro de águas profundas que dão medo e produzem uma certa imobilidade, mas que nos encantam. Mundo-rio de narrativas.

Essa mirada que investiga, dispara o olho observador nessa paisagem de imagens de uma pintura infinita movendo-se na fumaça de um incêndio. Chamas-névoas que produzem mais odor que imagem, e na imensidão dessa nuvem-fumaça me asfixio, fico sem respiração. Meu olfato é acionado, e estou ali morrendo, quase asfixiado pela enorme massa-fumaça que não me deixa respirar, e continuo vendo, sentindo. Ou, melhor ainda, vivendo esse inferno de seres esfarrapados.

Mas que roupagens são essas? Roupagens recém-envelhecidas, gastas pelo tempo e pela ação de seus executores, e me encontro nesse cemitério, onde cada espanhol é como um urubu desprendendo as finas narinas e os lisos peitorais desse monte de detritos mundanos.

E esse cemitério do tempo me traz a imagem da antiga Avenida Jiménez, ou Avenida Trece, no centro de Bogotá. E me encontro com a estátua de Gonzalo Jiménez de Quesada e, aos pés do fundador de Santafé de Bogotá, do grande conquistador, naquele mar de pavimento, vejo crianças desamparadas dormindo na intempérie das ignomínias dos descobridores e seus descendentes. E, nessa imagem de pavimento-mar, pressinto, vislumbro o caminho por onde atravessar as profundidades dessas águas revoltas, nas quais consigo entrever o caminho possível.

É o que me faz pensar e expressar essa narrativa: sentimentos, imagens, sensações que o olhar atento me brinda com sua inescrutável mirada. Vocês dirão que esses pensamentos são minhas leituras, e não lhes faltará razão. Mas elas foram geradas por esse imenso rio narrativo chamado *Ursúa*. Que complexa a natureza humana, que contrapõe imagens, que gera imagens de um caudaloso texto trans-histórico, de um *romance total* que nos leva por essa viagem eterna de transculturação, de rotunda mestiçagem. Este mar reflete a saída e a entrada do caminho, o interior e o exterior da eterna viagem. Sabemos, desde tempos passados, que ler um livro é como fazer uma viagem, é uma experiência-vivência. É uma metáfora de nossos mundos internos, sentimentos, certezas e incertezas. Esta viagem de vários anos não foi de esquecimento, porque temos nossas coordenadas de línguas e culturas.

*Talvez chegue a hora de saber o que meu coração deseja com esse relato, se é a vida insaciável de Pedro de Ursúa que ele tece, ou se é apenas o consolo de um homem perdido, que nunca entendeu seu destino, a enredada meada de azares que me fez descer por duas vezes o rio enfeitado, expressa, na página 57, o narrador-testemunha que permeia todo o romance.*

E assim vamos por essa trans-narrativa, por esse país de ninguém e de todos. *Ursúa*, nem romance, nem poesia, nem ensaio, nem história, todas as coisas ao mesmo tempo. *Ursúa*, carnaval de narrativas. Talvez as viagens tenham originado uma das narrativas mais antigas da humanidade, já que em todos esses relatos são tão importantes os acontecimentos como as formas em que são narrados por diversas vozes. O processo criativo aqui comporta uma dimensão de transculturação. Ou diremos "*mulata*" sem erro, elogio ou menosprezo, porque a *mulatez* ou mestiçagem não é *hibridismo insubstancial, nem descoloração, simplesmente um tertium quid, realidade vital e fecunda, fruto gerado pela cópula de pigmentações e culturas, uma*

*nova substância, uma nova cor, um produto destilado a partir da transculturação*, nos propõe o antropólogo cubano Fernando Ortiz.<sup>2</sup>

Também José Martí se une a essas vozes porque, quando escreve seu visionário ensaio-manifesto, *Nossa América Mestiça*, já pressentia e anunciava o nascimento de literaturas transculturadas. *Façamos a história de nós mesmos olhando-nos a alma; e a dos demais, vendo seus feitos. Sempre ficará, sobretudo transtorno, a musa subjetiva e a histórica. O homem é o Universo unificado. O universo é o homem variado*, expressa Martí.

Sem dúvida alguma, a mestiçagem é nosso signo cultural. Assumindo nossa heterogeneidade, podemos caminhar para o universal. O difícil, propõe José Lezama Lima, é mostrar a forma em devir, ou ser o processo da mutação. Mas não apenas Martí, Ortiz e Lezama mostraram essa perspectiva. Também Alejo Carpentier, com o que chamou de real maravilhoso americano:

*Carrega o latino-americano, nos diz, uma herança de trinta séculos, mas, apesar de uma contemplação de fatos absurdos, apesar de muitos pecados cometidos, devemos reconhecer que seu estilo se vai afirmando através de sua história, ainda que às vezes esse estilo possa engendrar verdadeiros monstros. Mas as compensações estão presentes: pode um Melgarejo, tirano da Bolívia, fazer seu cavalo Holofernes beber cubos de cerveja; do Caribe Mediterrâneo, na mesma época, surge José Martí, capaz de escrever um dos melhores ensaios sobre os pintores impressionistas franceses que já apareceu em qualquer idioma. Uma América Central povoada de analfabetos produz um poeta – Rubén Darío – que transformou toda a poesia de expressão castelhana. Há também quem, há um século e meio, explicou os postulados filosóficos da alienação a escravos com três semanas de alforria. Há (não podemos nos esquecer de Simón Rodríguez) quem criou sistemas de educação inspirados em Emílio, no qual só se esperava que os alunos aprendessem a ler para ascender socialmente pela virtude do entendimento dos livros – que era como dizer: dos códigos.*<sup>3</sup>

Real maravilhoso, não, mas sim Realismo maravilhoso, nos propõe, em sua tese de doutorado, a professora Irlemar Chiampi. Realismo maravilhoso no qual a fidelidade à realidade concreta resulta em um “salto” ainda mais profundo para dentro do mundo subjetivo, para fazer com que a realidade exterior se converta também em realidade interior, porque o maravilhoso é

<sup>2</sup> ORTIZ, Fernando. *La música afrocubana*. Ediciones Júcar, Madri, setembro de 1975, p. 28.

<sup>3</sup> CARPENTER, Alejo. *Delo rel maravilloso americano*. In: *Tientos y diferencias*. Argentina, Calicanto editorial, 1976, p.93.

essencial ao Ser. Realismo Maravilhoso, nos dirá Emir Rodríguez Monegal, *não apenas como um movimento, ou escola de um dado momento das letras hispano-americanas, mas como um tipo de discurso que permite determinar coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americanas.*<sup>4</sup>

Essa complexa fusão de mundos, de transculturações, são as correntes fluviais das narrativas de todas as cores de *Ursúa*. Prismas de pássaros, de peixes, de animais exóticos e perigosos, de águas turbulentas, de árvores frondosas e bosques espessos, porque a natureza também é personagem fundamental. Porque os pontos de vista se deslocam em diferentes camadas no carnaval das paisagens, dos rios, das águas, das correntes, como fluxos de ações e sensibilidades.

Durante a leitura de *Ursúa*, e também depois, me perguntei: como William Ospina conseguiu entrar nessas profundezas? Talvez ajudado pelos espíritos... É certo, pelos espíritos de outras narrativas, de outras vozes que lhe abriram o caminho. Uma delas, a de Juan de Castellanos.

William conta, na introdução de *Auroras de Sangre*:

*Um dia chegaram às minhas mãos alguns fragmentos das Elegias dos varões ilustres das Índias, poema escrito por Juan de Castellanos durante mais de 30 anos, a partir de 1568, e descobri, assombrado, que em nenhuma região do continente haviam sido tão minuciosamente conservados pela poesia os episódios da Conquista como no território de Nova Granada. O fato me impressionou. Eu havia ouvido falar dessas Elegias, conhecia umas tantas estrofes, e aceitava como certa a difundida idéia de que eram uma aborrecida crônica que ninguém se animaria a ler, porque, além de sua massa oceânica e de sua linguagem tosca, estava aninhada em impraticáveis oitavas reais... Surpreendi-me que, quatro séculos depois, o texto fosse tão legível, tão ameno, tão vivaz de aventuras, intrigas e peripécias. Estava escrito com tanta destreza, com rimas tão ricas, com uma nitidez de relato e com uma precisão do desenho que não parecia possível nem em sua época nem no conjunto da tradição espanhola, mais inclinada para a abstração, quando não para a imprecisão, e muito pouco disposta a considerar poéticas as comuns circunstâncias do mundo. Comoveu-me sua paciente e austera beleza. Não era um livro hiperbólico, nem meditadamente pitoresco ou truculentamente sedutor; não fora feito para adular a Espanha por sua grandeza, para envaidecê-la por suas conquistas ou para coroa-la de glória. Tampouco para apagar seus*

---

<sup>4</sup> RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Apresentação. In: *O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no romance Hispano-Americano*. Irlomar Champí. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 13.

*méritos e seus heroísmos: queria ser um livro justo, na medida do humana e historicamente possível, mas também queria ser verdadeiro. Seu esforço de probidade era evidente: em muitas passagens rima com sutis confissões de ignorância ou de esquecimento, para não adulterar fatos que pudessem ser significativos em termos históricos, geográficos ou simplesmente humanos. Mais me surpreendeu que naquele tempo houvesse um espanhol interessado dessa maneira, não na Conquista ou no ouro, mas na América.<sup>5</sup>*

E é esse olhar que permite a William ver os entrelaçados da história. Olhar aberto e clarividente que lhe possibilita ver onde está o ouro da narrativa espanhola, onde estão os espíritos esclarecidos da outra história não contada. E é a partir daí, em um profundo diálogo com Castellanos e com outros autores desse calibre, que Ospina consegue revisitar a Conquista de dentro dos acontecimentos. Cadeia de deslumbramentos.

Por isso, nosso narrador-testemunha, filho de índia e espanhol, confessa: *Quem acreditará que os lugares que nomeio são quase estranhos para mim, que somente soube deles através dos olhos de Pedro de Ursúa. Aprendi a amar esta terra pelas palavras de um homem que não a amava. Vejo Ursúa nas coisas das quais se esquivava e odiava, porque asas de sangue o levaram sobre os reinos sem lhe permitir repousar nenhum instante, pássaro vermelho atravessando milagrosas florestas, mas incapaz de compreendê-las, negro vento fatídico entre ramos que prometem em vão a sorte. E, ao seu passo, só advertiu que por todas essas terras dissonantes, que não caberão jamais em uma única palavra, mais de cem nações de índios resistiam com flechas envenenadas e rezas que dominam o vento ao avanço dos homens do imperador.* (p. 89-90).

Esse personagem narrador é filho de uma índia e do espanhol que, sob ordens de Francisco Pizarro, participou do *massacre de sete mil incas do cortejo real nas montanhas de Cajamarca* (p. 36). Esse mestiço que se fingia europeu narra em primeira pessoa, tecendo a meta-narrativa feita de múltiplas vozes: de Ursúa, de Castellanos, dos vencedores, dos solitários e do juiz Armendáriz, leitor atento, *que viveu com os olhos as campanhas que outros haviam vivido com o corpo inteiro* (p. 176), *porque todo ser novo que encontramos vem de outro relato e é a ponte que une duas lendas e dois mundos* (p. 125). Igualmente está a voz de Oramin, o índio que falava de igual para igual com Ursúa e que lhe contou muitas histórias que faziam o conquistador delirar com o sonho da grande fortuna de ouro. E não podemos

<sup>5</sup> OSPINA, William. *Las auroras de Sangre*. Bogotá, Editorial Norma, janeiro de 1999, p. 20-22.

nos esquecer de Z'bali, a bela amante índia de Ursúa. Ela se prendeu a Ursúa como uma enredadeira; sempre ao voltar ele a encontrava esperando, como os montes do oriente e como a quaresmeira florida no quintal, até que outro corpo o apagou de sua vida. A mulher lhe trazia sorte, mas o conquistador navarro não podia imaginar que sua estrela deixaria de brilhar justamente quando ela desaparecesse.

*Z'bali falava em castelhano tão bem quanto qualquer espanhol, relacionava-se melhor com os conquistadores do que com os indígenas do altiplano, cuja língua quase não entendia, e foi ela quem lhe fez o relato da morte de Ambrosio Alfinger, que havia ouvido dos lábios de sua mãe* (p. 236).

Ainda que *todos os povos desses reinos guardassem suas memórias em objetos de ouro* (p.143), Pablo Neruda nos advertia que os conquistadores tomaram nosso ouro, mas deixaram o seu conosco – nossas palavras. Jogo de narrativas: relatos de oralidade que se fazem escrita poética, prova de que existem identidades extraordinárias entre história e poesia.

Mas...

Será que algum dia vamos encontrar o Eldorado? Ou vivemos nele desde sempre e não nos damos conta? Porque este é o nosso Eldorado, este é o nosso tesouro, porque no final não triunfam os humanos, *no final só triunfa o relato, que recolhe a todos e a todos levanta em seu vôo, para depois nos brindar com um pasto tão amargo que o recebemos como uma última esmola da decadência e da morte.* (p. 463)

E me vem à mente a frase de Alejo Carpentier: *Volta o latino-americano ao seu, e começa a entender muitas coisas.* E tenho uma premonição a partir deste Brasil do *Tupi or not Tupi*, do espírito antropofágico, no sentido oswaldiano-tropicalista: eu Caliban/canibal também me faço manifesto antropofágico, que transformou a América em um dos mais efervescentes caldeirões culturais do planeta, a bordo de um agitadíssimo e permissivo túnel do tempo, de onde os convoco para os prelúdios preparatórios da grande sinfonia crioula que se abre no século 16.

Convoco-os, oh! espírito dos manifestos: Nossa América Mestiça, Transculturação, Realismo Maravilhoso, Antropofagia. Convoco-os, como em *El sueño de las escalinatas*, do escritor e poeta colombiano Jorge Zalamea, porque montada está a cena; repleta a audiência... *porque o Grande Burundún Burundá morreu.* Mas este é um chamado constante e perene em um vir-a-ser, e estamos sendo há tempos transculturadores das mil máscaras, dos mil rostos de ambulantes mundanos, com nossos sonhos de Eldorado que levamos para todas as partes; ainda que tudo o que brilha

não seja ouro, mas pirita. E quem nos leva nessas andanças talvez seja Juan de Castellanos, um castelhano com olhar estrangeiro. Mas também há um personagem sem nome, um narrador presente no oculto, porque esse mestiço sempre está aí, mas não sabe tudo, porque tem suas dúvidas, mas talvez no próximo romance saibamos o nome desse homem canela em *O país da Canela*. Também é William aquele prestidigitador que levanta as mãos e, entre elas, o tecido nos permite ver esse mundo redondo chamado Terra, bola de cristal em que se produzem e se refletem as imagens. Claro que é William Ospina quem, no início do romance, nos diz: *Cinqüenta anos de vida nessas terras me encheram a cabeça de histórias. Eu poderia contar em cada noite do resto da minha vida uma história distinta, e não terei terminado quando soe a hora da minha morte. Muitos sabem relatos inventados e aventuras sonhadas, mas as que eu sei são reais. Minha vida é como o fio que vai enlaçando as pérolas, como o índio que vejo animando o metal em rãs e libélulas, em colares de pássaros, em grilos e morcegos dourados* (p. 13). Claro que é William quem diz isso, mas é também nosso narrador-testemunha, o mesmo que nos diz Juan de Castellanos. Dois mundos, um só mundo, múltiplas vozes.

E assim, ébrio de relatos, vou por esse romance químico de história com literatura, cruzamento de acontecimentos e percepções, sondagem experimental dos mitos fundadores da América, viagem ao universo da cultura indígena e espanhola. Com o sabor, o olfato, os cinco sentidos e as dimensões internas, entramos na selva dessa memória coletiva. Por meio dessa narrativa humana revisitamos o passado vivido. Pela mão de William Ospina e seu séquito de narradores mestiços, assistimos à fundação de um novo país. E nos encontramos com o olhar de um sobre o outro, como espelhos que se observam. Tragédias dos encontros e desencontros das humanidades terrícolas. Narrativa mitológica que nos entrega as pegadas do passado através da beleza da viagem-arte, para compreender e encontrar o indígena que assume seu centro-sol, aquele sol mestiço e mulato, objeto de desejo, recordação perdida e reencontrada em nosso inconsciente coletivo de oralidades e escrituras de vivíssima presença do passado presentificado. Assim, tocados na alma e no coração pela narrativa ospiniana, vivenciamos os presságios do naufrago Ursúa. É o escritor criando uma segunda realidade: a arte de narrar. Transculturação e arte: revelações humanas. Tempos simultâneos, cronologias de nossas vidas, ao ritmo de narrativas transculturadoras, como nos diria o querido crítico uruguaio Ángel Rama.

Memórias, memórias e memórias...

Como a de Z'bali, que *não havia esquecido seu povo de origem, apesar de tê-lo perdido na infância, talvez porque os índios conservem na memória mundos inteiros melhor que as pessoas do Império em seus livros, e contou a Ursúa costumes que a ele pareceram ora bárbaros, ora infantis* (p. 236).

Como as de Ursúa, que *depois, em Santa Marta, foi envolto por febres, e até suas cicatrizes mais antigas voltaram a doer como se fossem formas da memória* (p.393).

Ursúa olhou Castellanos e compreendeu que levava um bom tempo escrevendo nesses cadernos pequenos que pareciam ser sua única bagagem.

"Nunca paras de escrever", lhe disse. "Um dia vou fazer um livro com tudo isso", respondeu o outro. "Ou um rio vai levar teus cadernos", disse Ursúa rindo, "ou um tigre vai se alimentar de contos". "Ou um jacaré vai ter uma indigestão com eles", acrescentou Castellanos, "mas não me preocupa: eu não os escrevo para conservá-los em papel, mas para guardá-los melhor na memória. Se não os escrevesse, eu os esqueceria, porque só sou capaz de recordar o que se converte em palavras".

"Será por isso que me esqueço tanto", respondeu Ursúa. "Lembro dos fatos, mas nenhum desses detalhes miúdos que guardas sempre. Ontem me surpreendeu que lembrasses, quando tivemos que escapar a toda pressa, que me havias visto no Passo de Origua lutando com os índios Tayrona com um pé calçado e outro desnudo. Isso eu já havia esquecido".

"Não necessitas recordar", disse Castellanos, "porque tua vida está nos atos, mas a minha está nos contos. Às vezes penso que as coisas só existem se as nomeio, e me parece tão triste o esquecimento. Seria uma lástima que um dia ninguém soubesse da tua vida, das tuas fundações e tuas guerras" (p. 411).

Quase 500 anos depois, estamos aqui, no Memorial da América Latina, revivendo essa história. Mas, a propósito dessas espécies, tipos e formas da memória, escutemos a voz de outro poeta latino-americano, o cubano Nicolás Guillén, que, em suas memórias, *Páginas Vueltas*, reflete:

*Às vezes deploro não ter escrito sobre o quanto vi. A memória humana não dura muito tempo, e logo se apaga dela a grande massa de recordações que, se persistisse, faria a vida insuportável. O que você, leitor, fez no ano passado, às onze da manhã do dia 15 de agosto? Não sabe... Como estava vestido na sexta-feira da última semana? Tampouco sabe... Some-se a isso o fato de que muitas de nossas atividades são mecânicas e não prestamos atenção nelas* (p. 15).

E o poeta chileno Pablo Neruda, em seu livro *Confesso que vivi*, diz:  
*Estas memórias ou recordações são intermitentes e, de vez em*

*quando, esquecidas, porque assim é precisamente a vida. A intermitência do sonho nos permite sustentar os dias de trabalho. Muitas das minhas memórias se borraram ao evocá-las, converteram-se em pó como um cristal irremediavelmente ferido (p. 21).*

Deixo aqui essas reflexões sobre minha leitura dessa grande narrativa chamada Ursúa. Pensando na memória, a memória infinita do rio de narrativas que nos leva a outras narrativas, que dialoga com outros relatos, outras vozes. Porque será sempre assim... texto que evoca outros textos. Ademais porque o pior castigo para um ser humano é não ser recordado, ser apagado da memória. Memória que também é jornalismo, mas essa é outra história. Por agora, ficamos à espera do país da Canela.

---

william ospina

**VIAGEM DA CONQUISTA,  
VIAGEM DO DESCOBRIMENTO**

---

William Ospina, escritor colombiano, estudou Direito e Ciências Políticas, mas abandonou a academia para se dedicar inteiramente à literatura. Já publicou sete livros de poesia, obra hoje reunida no volume *Poesia 1974-2004*, Bogotá, Ediciones Arte Dos Gráfico. Como tradutor, a obra completa em espanhol dos sonetos de Shakespeare foi lançada em 2004, em Buenos Aires. Tanto a poesia como a vertente ensaística do autor tem lhe rendido inúmeras participações internacionais e prêmios. Dez livros de ensaio, com várias edições, marcam sua trajetória literária: *Es tarde para el hombre* (1992), *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994), *Um álgebra embrujada* (1995), *Donde está la franja amarilla?* (1997) *Las auroras de sangre* (1999), *Lo que se gesta en Colombia* (2000), *Los nuevos centros de la esfera* (2001), *La decadencia de los dragones* (2002), *La herida en la piel de la diosa* (2003) e *América meztiza, el país del futuro* (2004). Ospina se lançou ao romance em 2005 e *Ursúa*, publicado pela Alfaguara na Colômbia, na Argentina e no México, ganhou uma edição francesa em 2007 (editora J.C. Lattès, de Paris). O romance de Ospina constitui a ficção inaugural de uma trilogia que narra a saga dos primeiros viajantes europeus ao Amazonas. A *Ursúa* se seguirá *El país de la canela* e *La serpiente sin ojos*.

**P**rimeiramente, quero agradecer com entusiasmo à professora Cremilda Medina pelo convite para participar desse encontro. Agradeço a oportunidade de estar aqui trocando experiências e participando do exercício de elucidação e reflexão sobre a literatura, que é muito valioso e significativo para mim. Agradeço também ao Memorial da América Latina por sua hospitalidade e a todos que participaram do Seminário Povo e Personagem.

Eu sempre pensei que não cabe ao escritor valorar ou qualificar suas obras. Concordo com um amigo que diz que os escritores escrevem seus livros para que os leitores os expliquem. Porque evidentemente o autor não pode ser dono da verdade do texto que elabora. Como dizia Paul Valéry, às vezes quem menos sabe do significado do que escreveu é quem o fez, na medida em que para um escritor a obra terminada representa o final de um processo. Um processo permeado de intenções, de preparações, mas o livro está pronto. Enquanto que, para qualquer leitor, a obra terminada é o começo do processo. Então o leitor está em condições de perceber o que há além da intencionalidade de quem produziu o texto.

É muito difícil precisar quando a história de *Ursúa* começou para mim, mas como é sempre necessário buscar datas – mesmo que simbólicas –, escolho o ano de 1990. Há 17 anos, uma instituição que se chama Casa de Poesia Silva, em Bogotá, me convidou para escrever uns capítulos da história da poesia colombiana. E me pediram especificamente que tratasse dos primeiros tempos dessa poesia. Eu não conhecia muito nem o contexto nem a poesia de séculos anteriores, pois não havia até então me dedicado

a outras épocas e outras literaturas, mas me pareceu uma boa oportunidade para aprender algo. Parti atrás dos poetas dos tempos da conquista e da independência – se é que havia algum, pois nem disso eu estava seguro. E assim me encontrei com a obra de um autor chamado Juan de Castellanos.

Havia ouvido vagamente falar de Juan de Castellanos como fonte de informação para os historiadores. Não há historiador da conquista do Caribe e da região equinocial da América que não mencione, em algum momento, esse autor, como um poeta que forneceu informação abundantíssima sobre o que havia ocorrido naqueles lugares. Comecei a ler a obra de Castellanos, sabendo que vinha precedida por uma série de desqualificações poéticas. Ele era considerado uma espécie de “cronista em verso”, mas não havia sido reconhecido como poeta. Quando me deparei com seus versos, no entanto, me comovi e me inquietei de uma maneira tão intensa, que posso declarar que ainda hoje não pude escapar da fascinação que essa obra me produziu, condicionando, a partir daí, quase toda minha atividade como escritor.

Descobri coisas que ignorava: Juan de Castellanos havia nascido perto de Sevilha, na Andaluzia, em 1522. Conseguiu ter uma importante formação como letrado, como gramático e leitor dos clássicos latinos, antes de se lançar à aventura nas Índias, aos 17 anos de idade. Viveu, como todos os aventureiros do século XVI, muitas vidas: foi marinheiro, pescador de pérolas e mineiro. Presenciou a destruição da cidade de Nova Cádiz por uma tempestade em 1543, foi soldado, fundador de vilas e conquistador. A partir de certo momento se retirou, tornando-se clérigo. E por fim encontrou seu destino: há 40 anos vivia aventuras, mas seu verdadeiro destino seria o de cronista e o de poeta.

Houve muitos e importantes cronistas naqueles tempos. E eu diria que é uma medalha de honra para Ibéria o fato de que, atrás dos passos quase sempre atroz dos conquistadores, viesse o rumor quase sempre maravilhado dos cronistas. Isso de certa forma redimia a atrocidade da conquista e mostrava que a cultura européia era também capaz de assombro e perplexidade. E mais: tratava não só de cobrir um mundo com sua cobiça, mas de descobri-lo com sua linguagem e com seu pensamento.

A importância dos cronistas é muito grande para nossa história, mas, entre todos eles, o caso de Juan de Castellanos me parece singular. Diria que não houve, naqueles tempos, um cronista mais ambicioso que Juan de Castellanos. Começou a escrever o poema “Elegia dos varões ilustres das Índias” quando tinha 40 anos de idade – numa época em que aos 40 anos, a pessoa era ser um ancião. Mas o destino lhe deu mais de 40 anos, e ele pôde

abarcam em sua crônica um espaço e um tempo muito vastos.

Cantou – porque os outros cronistas contaram, mas ele cantou –, e essa era sua vocação, as viagens de Colombo e a chegada ao mundo americano, o avanço dos conquistadores sobre Cuba, o avanço de Juan Ponce de Leon sobre a Costa Rica, o avanço de Garay sobre a ilha da Jamaica, o avanço de Orta e Sedeño sobre a ilha de Trinidad, a conquista do território da Venezuela pelos alemães, os diferentes avanços pelo território que hoje é Colômbia, a campanha de Pedro de Heredia, a campanha de Sebastian de Benalcazar, a fundação de Popayán e Cali, o avanço de Jorge Robledo, o descobrimento de Antioquia, o avanço de Gonzalo Jimenez de Quesada pelo rio Magdalena, a fundação de Bogotá, a campanha de Perez de Quesada pelas planícies até Mocoa, os primeiros assaltos dos piratas franceses e ingleses às fortalezas do Caribe, a expedição de Orellana pelo Amazonas, e a expedição que terminou em mãos de Lope de Aguirre, vinte anos depois.

Foi tão ambicioso o propósito de Juan de Castellanos, que o mais admirável é que conseguiu alcançá-lo, escrevendo o poema mais extenso da língua castelhana. Minha principal inquietude, a partir desse momento, foi entender como um poema tão interessante, tão belo, tão apaixonante – porque desde o momento que comecei a lê-lo não pude tirar os olhos de seus versos e de todas as aventuras e peripécias que ali se narravam – não foi o suficientemente valorizado. Como era possível que permanecesse ainda hoje quase oculto e em segredo? Porque, se parece difícil ocultar um volume tão enorme em termos puramente físicos, é mais difícil ainda ocultar a importância de uma obra como essa. E então senti que o esquecimento desse poema e seu ocultamento quase voluntário repousavam em um mistério, em um enigma que não tinha relação só com a literatura, mas com a maneira como ocupamos esse território.

Assim, decidi dedicar boa parte do meu tempo a reconstruir a vida de Juan de Castellanos, e a fazer uma leitura desse poema para tratar de demonstrar, a partir da minha experiência e da minha sensibilidade, porque este é um dos grandes poemas da história. E assim, ao fim de nove anos de leituras, reflexões e anotações, escrevi o ensaio "*As auroras de sangue*", sobre Juan de Castellanos e sua obra.

Para não me alongar muito, descobri que a principal razão pela qual Juan de Castellanos não foi valorizado, foi porque viveu uma experiência comum a todos os conquistadores e a todos os cronistas – uma experiência de vida nem sempre consciente. É o fato – sobre o qual nós tampouco refletimos muito – de que as línguas que falamos na América não nasceram

na América. São línguas que chegaram de outro mundo e estavam já maduras quando vieram enfrentar uma realidade totalmente distinta da europeia. Eu sempre recorro de uns versos muito bonitos de um poeta senegalês, que dizem: "Sentem vocês esse sofrimento e esse desespero que não têm igual / domesticar com palavras da França esse coração que me deu o Senegal". E creio que não houve escritor e poeta da América que não tenha sentido, em algum momento, a dificuldade de falar em uma língua vinda de outro mundo e de nomear com esta língua esse mundo americano que é tão diferente.

A verdade é que, no começo, não houve um descobrimento da América, mas um "cobrimento" da América. As línguas que chegaram aqui mais cobriam do que descobriam. Chegaram mais para impor uma lógica do que para descobrir uma lógica. Chegaram mais para europeizar o mundo americano do que para descobrir o mundo americano. E creio que a experiência que vivemos nos últimos cinco séculos foi a de tentar separar os preconceitos, as superstições e as imposições que surgiram nesse início, e descobrir o maravilhoso mundo que habitamos. Mas, no começo, poucos personagens – como os cronistas em geral e como Juan de Castellanos em particular – se depararam com a dificuldade de trazer uma língua madura, que estava nas vésperas de escrever o *Quixote*, e emudecer diante da América. Porque a língua da conquista não tinha palavras para nomear nada do que era especificamente americano: nem as árvores, nem os pássaros, nem os climas, nem os povos nativos, nem seus costumes, nem suas indumentárias, nem seus ritos, nem a toponímia desse mundo, nem os nomes próprios dos povos indígenas. Nada disso tinha nome em castelhano.

Na crônica, era mais ou menos aceitável que o autor tomasse palavras emprestadas das línguas dos povos indígenas do Caribe, dos Andes e da Amazônia, para chamar tudo aquilo que não tinha nome em castelhano. Mas Juan de Castellanos se atreveu a fazê-lo em um poema, e isso não tinha perdão. Porque a poesia era a linguagem superior do espírito; através dela se expressava a superioridade do mundo europeu. E permitir que um poema se impregnasse deste mundo bárbaro e selvagem, tal como era visto pelos conquistadores, não era aceitável. E o poema não só foi recusado pela sensibilidade europeia no século XVI, como ainda no século XIX era prematuro para lê-lo. O espanhol Marcelino Menéndez y Pelayo, um grande crítico do seu tempo, uma mente enciclopédica, e que realmente havia lido a *Elegia* inteira – não a compreendia totalmente, mas a lera toda –, escreveu a principal desqualificação que se fez da obra de Juan de Castellanos no século XIX. Ele disse: "Juan de Castellanos é um poeta extraordinário, ou melhor, um

versificador extraordinário, por seus recursos, pela sua graça, pela sua fluidez, pela medida de seus versos e pelas suas rimas. Mas, desafortunadamente, encheu seu poema de tal maneira de palavras bárbaras e exóticas, que enfeiam a sonoridade clássica da língua. Na realidade não fez um poema e sim um texto monstruoso." Bem, bastava que alguém dissesse na península para que os críticos do outro lado do mar repetissem a desqualificação até o infinito. E Juan de Castellanos ficou sepultado, condenado às trevas do esquecimento e apagado da história.

Eu sinto que, com ele, não só se apagou um poema, mas se emudeceu uma das mais lúcidas e ambiciosas tentativas de habitar na América desde o começo, e de viver nesse território como uma morada, como uma pátria. Talvez por isso a Colômbia, que foi o país onde se escreveu esse poema e onde se vislumbrou essa possibilidade, ainda hoje sofra – mais do que outros países – as conseqüências da conquista da América. A ponto de, eu me atreveria a afirmar, a conquista não ter terminado na Colômbia. Ainda vivemos, cotidianamente, fenômenos idênticos aos que se viviam no século XVI. Ainda hoje grupos armados expulsam populações de seus territórios, arrebatam suas terras, suas riquezas, e seu destino. A Colômbia é um país que tem três milhões de refugiados vagando pelas ruas das cidades, e uma natureza e uma geografia privatizadas por uns quantos senhores da guerra. E isso vem ocorrendo ciclicamente, há muito tempo. Creio essa história requer interpretações que vão além do olhar anedótico, econômico ou político.

Não vou me estender muito mais, mas considero que não é possível explicar porque empreendi a escritura do meu romance *Ursúa*, e da trilogia que começa com ele, sem fazer esse tipo de arqueologia, de pré-história. Porque senti a necessidade de seguir esse poema e, a partir de certo momento, eu disse: já não quero escrever um ensaio, não quero refletir sobre o que ocorreu no século XVI. Eu quero vivê-lo! Quero evocar a linguagem para que me ajude a fazer uma viagem ao século XVI e tentar perceber como era o mundo americano há cinco séculos e como se deu esse encontro. Como se deu essa dupla perplexidade: a dos homens que estavam nas selvas, nas praias e nos rios quando viram chegar as caravelas e as expedições, e viram avançar essas bestas encouraçadas, e a que assolou os homens que chegavam e encontravam esse mundo desconhecido, esse mundo inominado e travavam de incorporá-lo à ordem mental do ocidente. Para isso, necessitava viver esses fatos já não mais pelo fulcro da razão, já não mais pelo discurso do ensaio, mas convertendo a linguagem em um meio para ressuscitar esse mundo perdido, para fazê-lo ressurgir na ficção.

Uma das muitas coisas que Juan de Castellanos me contou foi a história de Pedro de Ursúa, que foi seu amigo pessoal. Eles se encontraram na Serra Nevada, em Santa Marta, mas, curiosamente, Castellanos fala muito pouco da vida de Ursúa. Apesar de terem sido amigos e de revelar ter gostado muito dele, tê-lo admirado muito e tê-lo acompanhado em tudo o que podia, são poucos versos em que o menciona. Ursúa figura na história por um único fato: foi o organizador da segunda grande expedição ao Amazonas, em 1561, a expedição que terminou em mãos de Lope de Aguirre. E Ursúa foi justamente assassinado por Lope de Aguirre, na selva, quando apenas começava a expedição.

Eu havia me proposto escrever uma trilogia sobre as primeiras viagens dos europeus pelo Amazonas. Então, uma das muitas das coisas que tive que pesquisar foi a vida de Pedro de Ursúa. E, quando ainda não sabia muito bem que forma teria meu romance, Ursúa se impôs a mim como uma pergunta. Porque há uma grande diferença entre suas duas viagens pelo Amazonas. A primeira, protagonizada por Orellana, em 1541, foi o que podemos chamar de uma viagem de descobrimento. Havia boatos da existência de um país de canelas além dos montes nevados de Quito. E eles estavam buscando a canela como quem procura ouro. Naquela época, ouvir falar na existência de bosques de canela era como ouvir falar em grandes minas de ouro. Era uma coisa fabulosa. Então, Gonzalo Pizarro investiu boa parte dos recursos que havia obtido no saque de Cuzco e armaram uma expedição gigantesca para ir procurar a canela.

Ainda hoje essa história do país da canela é uma boa metáfora do que são os seres humanos. Eles procuravam o país da canela, e sofreram uma grande decepção quando encontraram a selva amazônica. E eu diria que isso simboliza o mistério da condição humana. Um personagem do meu segundo romance, que ainda estou escrevendo, diz a outro: "Anda, diga a Deus que fez todas as árvores que tu não queres ver mais do que uma. Anda e diga a Deus que desenhou todos os animais que tu não queres ver mais do que tigres. Anda e diga a Deus que fez os metais que tu não queres ver mais do que ouro". A verdade é que eles sentiram uma decepção infinita ao encontrar na selva tantas árvores diferentes, porque queriam uma só árvore, que era o único que verdadeiramente poderia satisfazer sua cobiça. De maneira que essa metáfora do país da canela representa muito bem o afã da cobiça humana, essa necessidade de simplificar o mundo para aumentar a rentabilidade. E isso resulta em parte dos grandes dramas não só do século XVI, mas também os de nossa época. Por algum motivo a selva amazônica vai sendo cercada por plantações de soja: porque parece

que necessitamos simplificar e reduzir a enorme e salvadora diversidade do mundo, na uniformização e na espécie única.

Essas considerações estavam nas perguntas iniciais que me fiz para escrever o livro. Inicialmente não havia decidido que fosse um romance, mas às vezes a idéia de que estamos fazendo literatura pode ser um início para certas aventuras vitais. Eu queria escrever essa história e, sobretudo, vivê-la. E queria que a linguagem me ajudasse a fazer isso. Então comecei a comparar a primeira viagem de Orellana, que, como eu disse, era uma viagem de descobrimento – eles não sabiam que existia o rio, não sabiam que existia a selva, iam procurando outra coisa e se encontraram com a selva e se encontraram com o rio. E quando já não podiam avançar de outra maneira, construíram um bergantim em meio à selva e se deixaram levar pelo rio. Não opuseram resistência, e talvez isso os tenha salvado. Os indígenas dizem que a selva decide a quem aceitar e a quem recusar. E isso também pode ser lido de uma maneira menos bela, a partir da nossa racionalidade ocidental: na selva, a sobrevivência é mais fácil para quem se adapta do que para quem a enfrenta. Eles não enfrentaram a selva. Deixaram-se levar pelo rio e o rio os levou ao mar, ao final de oito meses de muitas penalidades. Mas sobreviveram.

Vinte anos depois, Pedro de Ursúa tem a idéia de repetir a viagem de Orellana, não mais para se deixar levar pelo rio, mas para conquistar a selva. E o espírito do conquistador que enfrentava o espírito do descobridor me interessava como tema: o contraste entre uma viagem de descobrimento e uma viagem de conquista, e o contraste entre o espírito dos que descobrem e o espírito dos que querem conquistar. Pedro de Ursúa é a imagem do conquistador. Muito mais do que seu assassino, Lope de Aguirre, que é, para mim, uma anedota histórica, um personagem demente. Ursúa encarna de maneira central o espírito da conquista: vinha da grande aristocracia européia, bendito por todos os poderes e sujeito a lei e aos tribunais, mas, ao mesmo tempo, enlouquecido de ansiedade. Do modo que, interrogar esse guerreiro, esse arquétipo dos guerreiros do continente, era muito importante para mim, e isso foi o que procurei fazer na primeira parte da trilogia, que se chama *Ursúa*. Seguir as pegadas de um homem e, através delas, desenhar o mapa desse mundo e procurar, por meio da linguagem, imaginar e reconstruir esse mundo perdido, de uma natureza exuberante que já não existe com a mesma força e com a mesma intensidade.

Eu que fui sempre um homem bastante sedentário, adepto à leitura e à contemplação, vi minha vida modificada por essas aventuras. Porque

tive de perseguir Ursúa por toda a parte, e me tornei viajante e aventureiro. Estive em boa parte do continente seguindo os passos de Ursúa e de outros conquistadores, e agora quase posso dizer que o mundo que Ursúa viu, meus olhos também viram. Estive no Panamá, na República Dominicana, estive em Sevilha visitando o povoado natal de Juan de Castellanos, estive em Navarra para conhecer a casa de Ursúa. Percorri parte da Andaluzia e estive no Peru, visitando Lima e Cuzco. Na Colômbia, tratei de seguir seus passos, navegar o rio Magdalena como ele fez, e estar na região de Santander, onde ele fundou a cidade de Pamplona. E Ursúa foi tão móvel, tão ativo e tão onipresente, que, mais tarde, em quase todos os lugares em que estive para apresentar o romance, tinha alguma história local dele para contar.

Com isso queria somente dizer como foi a gestação e a origem desse romance. Agora estou escrevendo a segunda parte, *O País da Canela*, que conta como Orellana descobriu o Amazonas e de que maneira isso se imbricava com todas as aventuras posteriores. E penso em escrever a terceira parte, *A Serpente sem Olhos*, que conta como Ursúa, vinte anos depois de Orellana, repetiu a viagem ao Amazonas e morreu na selva nas mãos de Lope de Aguirre.

Queria terminar essa exposição com um poema de que gosto muito e que me parece representar bem o espírito dos conquistadores e, por que não, o espírito dos seres humanos. Algo que há em nós e que possibilita e favorece a evolução dessas aventuras de conquista. O poeta se chama Porfirio Barba Jacob, colombiano, e viveu na primeira metade do século XX. Seu poema se chama *Soberba*:

*Le pedí un sublime canto que endulzara  
mi rudo, monótono y áspero vivir.*

*El me dio una alondra de rima encantada...  
¡Yo quería mil!*

*Le pedí un ejemplo del ritmo seguro  
con que yo pudiera gobernar mi afán.*

*Me dio un arroyuelo, murmurio nocturno...  
¡Yo quería un mar!*

*Le pedí una hoguera de ardor nunca extinto,  
para que a mis sueños prestase calor.*

*Me dio una luciérnaga de menguado brillo...  
¡Yo quería un sol!*

*Qué vana es la vida, qué inútil mi impulso,  
y el verdor edénico, y el azul Abril...*

*¡Oh sórdido guía del viaje nocturno:  
¡Yo quiero morir!*

sinval medina

**O ROMANCE COMO  
NARRATIVA FUNDACIONAL**

Sinval Medina, jornalista, escritor, pesquisador e ex-professor universitário, fez estudos de pós-graduação na Universidade de São Paulo e na Pontifícia Universidade Católica (SP). Fundador e docente do curso de editoração da USP, sua carreira acadêmica foi interrompida, em 1975, por ato da ditadura militar. Anistiado em 1986, voltou à universidade por um breve período, pois já então estava voltado para a literatura. Estreou em 1969 em Porto Alegre, quando foi premiado com sua novela *Ninguém*; o primeiro romance, *Liberdade Condicional*, publicado pela editor Codecri, do Rio, saiu em 1980. Já em 1986, após a edição de *Memorial de Santa Cruz* (Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983) e *Cara, coroa, coragem* (Rio, Nova Fronteira, 1982), por escolha do Ministério da Cultura do Brasil, figurou entre os vinte ficcionistas que representaram a moderna literatura brasileira na Feira de Frankfurt, da Alemanha. Seu quarto romance, *Tratado da altura das estrelas* (edição da PUC e do Instituto do Livro do Rio Grande do Sul, 1997) conquistou o prêmio de romance, entre mais de duzentos autores do Brasil, do Portugal e da África, na Bienal de Literatura de Passo Fundo (RS) de 1999. Esse prêmio foi decisivo para o escritor se voltar totalmente para o romance, embora tenha publicado também vários livros para crianças e adolescentes. Ao livro *O herdeiro das sombras* (Mandarim, São Paulo, 2001) e *A faca e o mandarim* (Girafa, São Paulo, 2004), se sucede a atual obra, a biografia ficcional *O cavaleiro da terra de ninguém – vida e tempos de Cristóvão Pereira de Abreu*, com término previsto para 2008.

**A**inda menino, quando comecei a escrever, tudo o que desejava era contar histórias. Alimentada por leituras que iam de Monteiro Lobato a Conan Doyle, passando por Emilio Salgari e Julio Verne, a imaginação me permitia narrar caçadas na África, descobertas de civilizações perdidas e voltas ao mundo num piscar de olhos. Esta fase ingênua, em que não me perguntava por que ou para quê escrevia, durou até o final da adolescência. Com o engajamento no movimento estudantil, no início dos anos sessenta do século passado, descobri que a literatura tinha uma função. E esta função era naturalmente política.

Com a sociedade mergulhada no profundo conflito ideológico que antecedeu o golpe militar de 1964, tremulava na universidade a bandeira da arte engajada. Lembro aqui o programa dos CPCs -- Centros Populares de Cultura da UNE -- União Nacional dos Estudantes, segundo o qual a arte devia atuar como uma espécie de braço estético da revolução. As manifestações artísticas seriam correias de transmissão destinadas a conscientizar, doutrinar, desalienar a massa explorada, levando-a a rebelar-se contra a injustiça imposta pelos opressores.

Tal concepção orientava minha visão sobre o papel social do artista e, ao mesmo tempo, condenava-me a uma angustiante paralisia criativa. Introspectivo, tímido, voltado mais para a leitura e a reflexão do que para as experiências concretas, de onde tirar material para minhas ficções? De passagem, recordo que, à época, era petição de princípio a noção do "viver para escrever", levada às últimas conseqüências pelos novelistas da

*lost generation* norte-americana. O escritor tinha de protagonizar, ou pelo menos testemunhar os fatos que transformava em ficção. "Como um sujeito que nunca levou um soco na cara pode descrever uma luta de boxe?" Eis uma pergunta que eu não tinha como responder. Minha vida era demasiado "normal" para me proporcionar vivências transformáveis em grandes temas literários. Nessa época, eu pensava que talvez jamais chegasse a escrever um simples conto, muito menos um romance digno de publicação.

Esse fantasma assombrou a minha trajetória de ficcionista até os anos 70, quando o contato com autores que fugiam ao padrão do "viver para escrever" começou a mudar minha perspectiva. Cito, apenas a título de exemplo, entre os muitos escritores que me abriram novos horizontes, Borges, Kafka e Juan Rulfo. Ao mesmo tempo, novas idéias sobre o papel social da arte me faziam deixar de lado a visão utilitarista da prosa de ficção. Passei a defender, com Jean Paul Sartre, que a arte em geral e a literatura em particular constituíam uma forma de conhecimento do mundo real. Para ser mais preciso, Sartre falava de revelação. A frase chave do conceito é: "A literatura não deve mostrar o visível, mas tornar visível". Ficava assim relativizada a noção segundo a qual cabe ao escritor produzir um retrato tão nítido quanto possível da realidade, denunciando em suas tramas ficcionais a opressão e as injustiças sociais.

A visão sartriana parecia um bom antídoto contra os exageros do chamado realismo socialista, produto extremado da instrumentação política da literatura. Não chegava, contudo, a demarcar um espaço autônomo para a criação artística, na medida em que atribuía a ela o papel de criadora de conhecimento. Tratava-se, visivelmente, de rivalizar com a ciência, atribuindo-lhe voz cantante no escrutínio da realidade. Em resumo, literatura e ciência, com diferenças metodológicas, abordavam o mesmo universo, ou seja, o mundo objetivo – único reconhecido como verdadeiro pelo pensamento materialista-racionalista ainda predominante à época.

Ora, tanto a perspectiva instrumental ou utilitária como a visão cognoscitiva confinam as manifestações literárias ao território da razão e da consciência, atrelando-as às virtualidades lógico-analíticas do cérebro humano. Isso se deve ao fato de que, antes da formulação do conceito de inconsciente por Freud, o Iluminismo transformara o homem numa máquina de pensar. O cartesiano "penso, logo existo"; a separação do ser humano em duas entidades distintas – corpo e mente; a visão do cérebro como mecanismo regulador do comportamento são apenas algumas expressões do absolutismo racionalista.

A partir do momento em que o homem acredita na completa vitória da razão e passa a imaginar-se capaz de controlar as emoções e o próprio corpo, como se este fosse um mero fantoche da consciência, estabelece-se cerrada vigilância e repressão sobre as forças de enunciação do inconsciente, do não compreensível, do instintivo – enfim, dos impulsos humanos não catalogáveis e, principalmente, não redutíveis à razão. No entanto, existe tanto nas forças cósmicas do universo como dentro de cada ser humano, um território obscuro, misterioso, irreduzível à explicação racional. Essa dimensão incompreensível – a inelutabilidade da morte, por exemplo – faz parte do dia-a-dia: mesmo sem perceber, defrontamo-nos ao mesmo tempo com as brumas do mistério e com as asperezas do real.

A razão pode dar conta do universo material, explicando-o, destrinchando-o. Mas não tem força para penetrar nas obscuras crateras do mistério. A razão tudo pode contra o inexplicado; contudo, mostra-se impotente diante do inexplicável.

Por mais que nos esforcemos, há limites à repressão imposta pela cultura ao desejo, ao medo, às explosões emocionais. Os racionalistas talvez prefiram a palavra controle em lugar de repressão. A questão semântica me parece irrelevante. O dado objetivo é termos de lidar o tempo todo com as forças obscuras que estão tanto à nossa volta como dentro de nós mesmos. A razão, definitivamente, não dá conta deste recado. Cabe a manifestações não racionais como a religiosidade, o misticismo, os rituais coletivos e, sem dúvida, a arte e a literatura, lidar com os mistérios da existência.

À luz dessas idéias, já não era possível encarar a narrativa como instrumento de transformação social, nem como ferramenta de conhecimento da realidade. Eis o testemunho de alguém que se formou numa atmosfera intelectual de iluminismo tardio, ou seja, de fé no progresso, de crença na ética e na justiça, de certeza de que a liberdade, a fraternidade e, sobretudo, a igualdade entre os homens estava logo ali adiante, na esquina da Rua da Ciência com a Avenida da Razão. Enfim, confesso que integrei o rebanho de crentes nas sedutoras profecias do fundamentalismo racionalista. Para o bem e para o mal, a complexidade do mundo real se encarregou de mostrar que a utopia não passava mesmo de utopia.

Fechado o parêntese, o problema persiste. Como pensar a literatura num mundo sacudido pelo que se convencionou chamar “crise de paradigmas”? A visão positivista que dominou mentalidades e pautou comportamentos no Ocidente nos últimos séculos, e que continua hegemônica até nossos dias, em nome da razão e da lógica, da ordem e da organização, do produtivismo

e da eficiência, tende a sufocar as virtualidades intuitivo-sintéticas do pensamento. Mas o ser humano (cultural) é também um ser cósmico (natural). O território natural tende a ser, no paradigma iluminista, desqualificado como expressão de humanidade. Manifestações como o sonho, a fantasia, a preguiça, o riso, a gula, a raiva, são objeto de desprezo por escaparem ao controle da razão. Tais sentimentos, quando se deixam aflorar, expõem-se à censura, ou mesmo à repressão. Mas o inconsciente não se cala: suas vozes são a linguagem corporal, o transe místico, a magia, a arte – aí incluída a literatura, e dentro desta, a narrativa, ou seja, a ancestral necessidade que o ser humano tem de contar e ouvir histórias.

Em outras palavras, a narrativa ficcional mobiliza o imaginário, a intuição, o inconsciente, territórios não cobertos pelo mapa lógico-analítico. Nessa perspectiva, não faz sentido atribuir função didática ou moralizante à literatura como pregava o cânone realista, nem ver nela uma forma particular de revelação do real, como sugeria Sartre. Em ambos os casos, estamos no âmbito da consciência. À literatura compete explorar os labirintos e as cavernas inacessíveis à razão. Não se trata aqui de iluminar o desconhecido, tarefa reservada à ciência, mas de criar espaços onde possamos conviver sem desespero com os mistérios e enigmas da existência.

O grande romancista Fernando Sabino sintetizou magistralmente esta idéia ao dizer que escrevia suas histórias para saber, não porque sabia. O ato de criação literária é sempre um mergulho nas trevas. Quem sabe, escreve ensaios ou textos científicos. Quem não sabe, escreve ficção. A propósito, o escritor israelense Omós Oz compara um artigo de jornal a um ponto de exclamação; já um romance é um ponto de interrogação. Assim, o ficcionista é movido por dúvidas para as quais jamais encontra respostas. Cada autor tem a suas perguntas. Todas elas, desde que brotem do seu eu profundo, são válidas. Alguns se interrogam sobre dúvidas existenciais; outros sobre questões éticas; outros sobre a injustiça social. Quanto a mim, a pergunta que mobiliza meu impulso criativo é muito simples: o que é ser brasileiro? Não pretendo encontrar a resposta naquilo que escrevo. Não é este o papel do romancista. Mas a minha pergunta estrutura o projeto no qual venho trabalhando há mais de vinte anos, e que já me rendeu quatro romances – *Memorial de Santa Cruz*, *Tratado da altura das estrelas*, *O herdeiro das sombras* e *A faca e o mandarim*. E continua a me inspirar no projeto em que trabalho atualmente, que tem o título de *O cavaleiro da terra de ninguém – vida e tempos de Cristóvão Pereira de Abreu*, sobre o desbravador português que, na primeira metade do século XVIII, abriu o caminho por terra entre o Rio Grande de São Pedro e as Minas Gerais.

Cada escritor cultiva as próprias aflições, e isso se reflete no seu trabalho. O "quem sou?" conduz a temas de cariz psicológico. "Para onde vamos?" sugere tramas de natureza filosófica. A indagação sobre o que fazemos neste mundo leva a histórias de caráter social. Finalmente, o "de onde viemos?" gera o tipo de narrativa que eu defino como inaugural, ou fundante, e que por seu próprio caráter, está presente em todas as culturas humanas. As epopéias míticas das civilizações antigas são bons exemplos: o Gilgamesh da Mesopotâmia; o Mahabarata da Índia, a Iliada e a Odisséia de Homero, A Torá judaica, a Bíblia cristã, o Corão islâmico, as sagas nórdicas, a demanda do Santo Graal e os cavaleiros da Távola Redonda britânicos, os Cantares del Mio Cid ibérico, os Lusíadas de Portugal, o Anel dos Nibelungos germânico, o Kalevala finlandês, enfim... São todas narrativas inaugurais, fundantes, identificadoras de territórios culturais que, com frequência, ultrapassam fronteiras políticas. De modo geral, as narrativas fundantes do Velho Mundo antecedem em muitos séculos os atuais estados nacionais europeus, que, como sabemos, emergem dos tratados de Vestfália, que põem fim à Guerra dos Trinta anos, em 1648, conflito que, iniciado no seio do Sacro Império Germânico, se alastra por todo o continente. Ao terminar, acaba com as incertezas sobre o princípio de autoridade ainda remanescentes do período feudal (onde figuras supra nacionais como o Imperador e o Papa e infra-nacionais como a nobreza territorial rivalizavam com os reis). O fortalecimento das monarquias nacionais redesenha o mapa europeu.

O ano da paz de Vestfália constitui uma data recente para a Europa, mas para as nações da América 1648 é um marco histórico remotíssimo. No entanto, apesar da juventude dos nossos estados nacionais, persiste a necessidade de narrativas fundadoras, porque elas respondem a necessidades e anseios profundos do ser humano. O problema é que não temos em nosso passado a figura do herói mítico-civilizador, que com maior ou menor intensidade, sempre aparece nas narrativas inaugurais. Na América, a modernidade chegou pronta, trazida pelos conquistadores nos braços da cruz e na ponta espada. O contentamento com a continuidade talvez se aplique nos espaços que Darcy Ribeiro chama de "neo-europeus" no Novo Mundo. Mas onde, na formação da população, predominou a mestiçagem, com forte presença do ventre indígena, como é o caso do Brasil, o "civilizador" branco e católico aparece na memória coletiva mais como bandido do que como herói. E os heróis, como Zumbi dos Palmares, Sepé Tiaraju e o próprio Tiradentes, mais como mártires do que como vitoriosos.

Muito bem. Admitindo que as narrativas fundacionais respondem a um anseio profundo do ser humano, se todos queremos saber de onde viemos, quem são nossos ancestrais, que trama de circunstâncias nos faz ser como somos, onde encontraremos alimento para o nosso imaginário? Para nós, brasileiros, a resposta não está na mitologia greco-romana, nas sagas nórdicas ou mesmo nos mistérios da religião cristã. A resposta está na nossa cultura, que reflete um modo particular de estar no mundo. Cito como exemplo genuinamente brasileiro de narrativa fundacional os enredos das escolas de samba. Os desfiles trazem para a avenida histórias que os carnavalescos, com imaginação quase sempre delirante, transformam em mitos contemporâneos. Ao rufar das baterias, são consagrados, em espetáculo altamente ritualizado, temas nacionais que vão da transmigração da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, ao vôo do 14 Bis de Santos Dumont um século mais tarde. Em outra chave, a arquitetura de Oscar Niemayer, sobretudo a construção de Brasília, com todas as restrições que se possam levantar a ela, também pode ser lida como narrativa fundacional, pois simboliza a entrada, ainda que tardia, do Brasil na modernidade urbana e industrial.

Nesse contexto, é claro que não podemos esquecer a literatura. A busca das raízes aparece, na literatura brasileira, em dois poemas épicos árcades – *O Uruguai*, de Basílio da Gama (1769) e *O Caramuru*, do frei Santa Rita Durão (1781). Já no período romântico, José de Alencar, com seus romances indianistas (*O Guarani*, 1857; *Iracema*, 1865; *Ubirajara*, 1874), regionalistas (*O Gaúcho*, 1870; *O Sertanejo*, 1875) e históricos (*As Minas de Prata*, 1862 e *A Guerra dos Mascates*, 1873). Mas a tradição mais forte do romance brasileiro, do romantismo ao modernismo, passando pelo realismo e o naturalismo, é sem dúvida a narrativa de cunho social ou psicológico. Os autores canônicos da segunda metade do século XIX até quase os nossos dias pertencem ou à corrente social, ou à psicológica. Falo de Machado, Aluizio Azevedo, Lima Barreto, Raul Pompéia ou, já no século passado, de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz; e também, no plano psicológico, de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. São poucas as obras ficcionais de cunho fundacional que se consagram neste período. Entre estas, merecem destaque o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a saga de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento*, sobre a formação do Rio Grande do Sul.

Se o romance brasileiro, até pouco tempo, não era pródigo em textos fundacionais, o mesmo não se pode dizer do ensaio. Nesse gênero não ficcional, encontramos as mais brilhantes narrativas míticas sobre as

origens do Brasil. Refiro-me a monumentos literários como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e do conjunto da obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, para ficar nos mais exemplos óbvios. E aí chegamos a Darcy Ribeiro, dublê de ensaísta e romancista (*Os índios e a civilização*, *O povo brasileiro*, *Maíra*, *O mulo*) que a partir dos anos 70 do século passado abre uma nova trilha para as narrativas fundacionais em nossa literatura. Nesse período vão surgir diversos importantes romances que se perguntam “de onde viemos?” Sem pretender ser exaustivo, cito *A estranha nação de Rafael Mendes*, de Moacir Scliar; *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon; *O povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro; e, pedindo desculpas pela falta de modéstia, *Memorial de Santa Cruz*, de minha autoria. Este romance, de 1984, marca uma inflexão no meu trabalho de escritor. Em dois romances anteriores -- *Liberdade condicional* (1980) e *Cara, Coroa, Coragem*, de 1982 – eu fazia uma literatura, digamos, militante. A partir de então, a pergunta “o que é ser brasileiro?” tornou-se o motor do meu trabalho literário. Isso me fez buscar nos desvãos da História, nos labirintos do mito e nos lampejos da intuição a matéria-prima dos meus textos.

Abro espaço agora para algumas palavras sobre a gênese do *Tratado da altura das estrelas*, obra em discussão nesse seminário. O personagem que me inspirou a escrever o livro, João Carvalho, ou Juan Carbajo, era um marinheiro português do início das grandes navegações que, por volta de 1505 viveu entre os índios na Baía da Guanabara, trabalhando como agente dos negociantes de pau-brasil. Descobri a figura num antigo texto sobre os primeiros povoadores brancos da região do Rio de Janeiro. Dessa fonte, obtive duas informações essenciais: Carvalho permaneceu durante vários anos por aqui e teve um filho com uma nativa. Pesquisas posteriores revelaram que ele se tornou um experiente piloto na “carreira do Mar Atlântico”, ou seja, na rota Lisboa, África, Brasil. Quando o também português Fernão de Magalhães (a serviço de Espanha) prepara a expedição às Ilhas das Especiarias (na atual Indonésia) que daria a volta ao mundo, Carvalho aceita o convite para segui-lo. A frota parte de Sevilha em agosto de 1519 e toca no Rio de Janeiro nos últimos dias do mesmo ano. Ali o piloto português encontra o filho, já adolescente. O rapaz, que passa a ser chamado de Carvalhinho, se engaja na tripulação de Magalhães. O principal cronista da viagem, Antônio Pigafetta, registra sua presença na armada até a Ilha de Bornéu. A partir desse ponto cessam as referências documentais ao menino nascido no Brasil, gerado por um português e uma índia, que deu meia volta ao mundo para sumir no Extremo Oriente.

Com esse escasso material histórico, imaginei uma trama em que João Carvalho, o pai ibérico e Carvalhinho, o filho brasileiro, se transformam em símbolos do confronto da Europa com o Novo Mundo nos primeiros anos da conquista. Uma tentativa de criar um mito fundante do Brasil. Levei quase oito anos para escrever o livro. Um longo caminho, que em vez de respostas acabadas e conclusões seguras, só reforçou minha convicção de que a tarefa do ficcionista não é escrever sobre aquilo que ele sabe, mas escrever sobre o insabível, ou seja, sobre aquilo que não se pode saber.

Assim, o texto literário se volta para perguntas fundamentais que afligem, ou inquietam o ser humano em geral. São questionamentos óbvios, mas inevitáveis e irrespondíveis: de onde viemos, quem somos, o que fazemos neste mundo, para onde vamos após a morte. A narrativa é um dos mais potentes analgésicos para conviver sem angústias insuportáveis com tais dúvidas. Insisto no analgésico, pois o mal não tem cura, ou seja, tais perguntas não têm respostas. Fazem parte do mistério da vida.

Não estou afirmando que a narrativa fundacional, baseada na ânsia de saber “de onde viemos” seja mais importante do que outros tipos de produção romanesca. Nem que eu vá praticá-la pelo resto dos meus dias. Ao contrário, tenho os ouvidos abertos para infinitos cantos de sereia e espero ainda empreender novas buscas, instigado por diferentes inquietações. No entanto, o processo de transformação interior que me levou a encarar o fazer literário da forma como expus nessa intervenção é irreversível. Num mundo em que a racionalidade ainda é vista como remédio para todos os males, precisamos lembrar que a literatura e a arte em geral são manifestações da esfera não-racional que permitem a nós, humanos, manter a esperança quando nos defrontamos com o absurdo, o inexplicável e o mal nas suas mais perversas manifestações.

Tenho para mim que a ruptura do paradigma racionalista conduzirá à separação dos domínios da arte e da ciência. Não mais se procurará na arte uma forma “diferente” de revelação do real. Essa tarefa pertence ao pensamento científico. Cabe ao cientista iluminar o desconhecido. À literatura compete explorar outro território – inacessível à razão e ao conhecimento. O artista se move no reino das coisas indecifráveis, convivendo com o mistério sem a pretensão de entendê-lo. O máximo que nós, contadores de histórias podemos fazer é ajudar a nós mesmos e aqueles que nos escutam a viajar com um pouco menos angústia por entre as trevas da existência.

Titulo	Povo & Personagem
Autor	Cremilda Medina
Edição	Leonor Amarante
Colaboração	Ana Candida Vespucci
Diagramação e Projeto Gráfico	Felipe de Oliveira (estagiário) Everton Santana (estagiário)
Produção	Henrique de Araujo (estagiário)
Formato	16,8 x 24,5 cm
Tipologia	Arial
Papel	90g/m <sup>2</sup> Offset
Número de Páginas	88
Tiragem	800

CTP, Impressão e Acabamento: **imprensaoficial**



FUNDAÇÃO  
MEMORIAL

[www.memorial.sp.gov.br](http://www.memorial.sp.gov.br)



SECRETARIA DE  
RELAÇÕES INSTITUCIONAIS



GOVERNO DO ESTADO DE  
**SÃO PAULO**